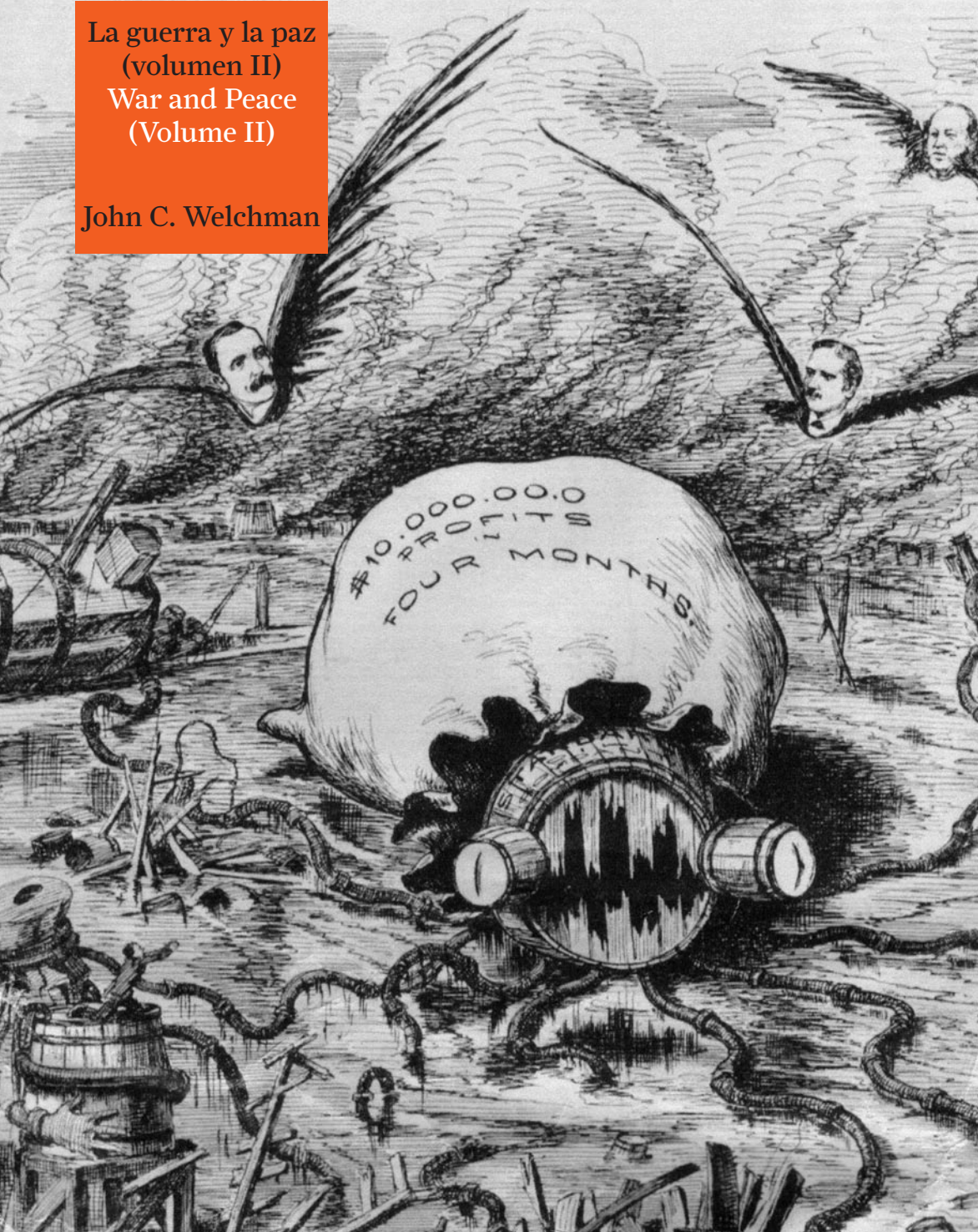


La guerra y la paz
(volumen II)
War and Peace
(Volume II)

John C. Welchman



Desde hace tiempo, las temáticas centrales del trabajo de Yoshua Okón han sido el conflicto y la violencia, que aborda desde una amplia gama de dimensiones que por un lado van desde los pleitos callejeros hasta la guerra declarada y por el otro se sitúan tanto en el ámbito doméstico como en el institucional. Podríamos decir que el artista ha establecido su interés en las economías del conflicto social y político como una suerte de sistema operativo en el que conjuga una mezcla atrevida de ironía, supuestos, voyerismo y crítica que subyacen en su metodología de trabajo. La video-instalación *Bocanegra* (2007), donde Okón sigue y registra a un grupo no muy organizado de simpatizantes del nazismo en la Ciudad de México, muestra un rango representativo de las tácticas e improvisaciones desplegadas en la realización de este proyecto general. Esta obra se nos presenta en parte como primicia, en parte como documental falso y en parte como confesionario de corte suburbano. Al igual que en *Pulpo* (2011) y otras piezas, la violencia implícita a la que se alude en *Bocanegra* es histórica. En este caso toca específicamente el horror del genocidio del Holocausto perpetrado en contra de los judíos y otras minorías sociales y étnicas en la Alemania Nacionalsocialista en Europa durante la Segunda Guerra Mundial.

Recurriendo a la memoria, la simulación, la proyección y la fantasía, Okón negocia el espacio recesivo del conflicto al que señala por su historicidad en varias formas que se yuxtaponen. Sin embargo, de inmediato salta a la vista que quizá la forma más definitiva con que trata los temas de la

Ranging in one dimension from street disputes to out and out war and in another from domestic to institutional locations, questions of conflict and violence have long been central to the work of Yoshua Okón. One might say that the artist has organized his engagement with the social and political economies of conflict as kind of operating system for the edgy compound of irony, assumption, voyeurism and critique that underwrites his working method. Part insider scoop, part faux-documentary and part suburban confessional, Okón's video installation *Bocanegra* (2007), which follows and records a loose group of Nazi sympathizers in Mexico City, features a representative range of the tactics and improvisations deployed for the realization of this general project. As with *Octopus* (2011) and several other pieces, the "off-stage" violence around which *Bocanegra* turns is historical, in this case the genocidal horror of the Holocaust perpetrated against Jews and other social and ethnic minorities by the German National Socialists in Europe during WW II.

Drawing on memory, simulation, projection and fantasy, Okón negotiates the recessional space of conflict signaled by its being historical in several overlapping ways. It is immediately apparent however, that perhaps his most defining orientation to issues of violence is transacted through various processes of what we might term performative deferral. *Bocanegra* and *Octopus* present two different valences

violencia es a través de varios procesos de lo que podríamos llamar aplazamiento performativo. *Bocanegra* y *Pulpo* muestran dos valencias diferentes dentro de las cuales se evoca la violencia de tipo histórico de manera desigual e imprecisa, para después ser utilizada como telón de fondo para una reactuación momentánea, en cuyo proceso sólo se revive como fantasía y engaño. En el primer proyecto sólo hay una alusión sutil a la arrasadora violencia del Holocausto, puesto que opta por una perversa complacencia en emulaciones gratuitas que vemos cuando los miembros del grupo se visten con insignias nazis y marchan.

En una primera lectura, *Pulpo* plantea un escenario de reactuación simulada más comprometido, a partir de dos formas de continuidad que están ausentes en *Bocanegra*: la de los protagonistas mismos que combatieron en uno (o ambos) bandos de la Guerra Civil de Guatemala y la de un “evento” de conflicto específico (la guerra misma) cuyas prácticas se recrean, aunque en un conjunto de imitaciones rutinarias y burlonas.

De lo anterior nos es posible deducir que la obra de Okón se plantea como un comentario sobre la permisividad social que suscita la trivialización histórica: no se refiere a la experiencia y circulación de la memoria parcial o la comprensión selectiva, sino a una representación errónea, en momentos cómplice y en otros reduccionista, basada en juicios superficiales y desinformados. Naturalmente, Okón no es el único artista que ha abordado estos temas importantes y controvertidos. En otros espacios he argumentado que las relaciones

within which violence of a historical type is unevenly and inaccurately summoned up, then used as the backdrop for a provisional re-enactment, in the process of which it is revived only as fantasy and delusion. In the former project the overwhelming violence of the Holocaust is barely alluded to in favor of a perverse indulgence in gratuitous emulation as members of the group dress-up in Nazi regalia and march around. *Octopus* offers a superficially more engaged scenario of simulated reenactment, based on two forms of continuity that are absent in *Bocanegra*: that of the protagonists themselves who fought on one (or both) sides of the Guatemalan civil war; and that of a specific “event” of conflict (the war itself), the routines of which are recreated—albeit in a set of rote and derisive mimics.

It follows that Okón’s work is actually organized as a commentary on the social permissiveness through which historical trivialization is produced: it is about the experience and circulation not of partial recall, or selective understanding, but of an intermittently knowing and reductive misrepresentation predicated on judgments that are casual and ill-informed. Okón is not the only artist to have negotiated with these important and controversial concerns, of course. I have argued elsewhere that the relations staged between history, memory and truth in the work of Los Angeles-based Mike Kelley often eventuate in various constructs of willful forgetting, selective

escenificadas entre historia, memoria y verdad en la obra del artista Mike Kelly, residente en Los Ángeles, frecuentemente devienen en diversos constructos del olvido voluntario, el recuerdo selectivo y la tergiversación social.¹ Por ejemplo, en *Day is Done* (2005), “emerge una gran cantidad de falseamientos a partir de imágenes que están profundamente incrustadas en las formas rituales representadas por sus protagonistas, por lo que el proyecto se desarrolla en un espacio que se sitúa entre el hallazgo, lo

recall and social misrepresentation.¹ In *Day is Done* (2005) for example, “a slew of misrepresentations streams from images that are deeply embedded in the ritual forms their protagonists enact [so that the project] thrives in the space between the found, the plausible and the fantasized. . . . By layering artistic fantasy over the formal remainders of social misunderstanding and blending both with Kelley’s characteristic structural clarity, *Day is Done* invents a new set of creatively

¹ Ver, John C. Welchman, “Documents, Dreams and Fantasies: Passages through the involuntary from photography to sculpture in the work of Mike Kelley”, en *Involuntary Sculpture*, Julia Kelley y Anna Dezeuze, eds. (New York, Ashgate, 2012); “History and time in the American vernacular: Mike Kelley’s work with photography,” en *Imaging History*, Bruno Vandermeule, ed. (Brusselas, ASP, 2012).

¹ See, John C. Welchman, “Documents, Dreams and Fantasies: Passages through the involuntary from photography to sculpture in the work of Mike Kelley” in *Involuntary Sculpture*, Julia Kelley and Anna Dezeuze, eds. (New York: Ashgate, 2012); and “History and time in the American vernacular: Mike Kelley’s work with photography,” in *Imaging History*, Bruno Vandermeule, ed. (Brussels: ASP, 2012).



Yoshua Okón, *Bocanegra* (2007). Cuadro de video / Video still

plausible y la fantasía... Al revestir los restos formales de los malentendidos sociales con estratos de fantasía artística y mezclar ambos con la claridad estructural característica de Kelley, *Day is Done* inventa un nuevo conjunto de relaciones creativamente inestables entre objetos y proyecciones”.²

Si bien Kelley aborda circunstancias de posible abuso y abandono en situaciones de ocio e impostura que en la superficie pueden parecer benignas y Okón, como hemos visto, frecuentemente se refiere a operaciones de eventos históricos significativos tales como

unstable relations between objects and projections.”²

While Kelley attends to circumstances of possible abuse and abandon in situations of leisure and masquerade that may, on the surface, appear benign, and Okón, as we have seen, often addresses the operations of momentous historical events such as wars and genocides, both artists are interested in how institutions of various kinds provide filtration systems for the laundering of stereotypes and clichés. For

² John C. Welchman, “Fête Accompli,” para Mike Kelley, *Day is Done* (Yale University Press and Gagosian Gallery, New York, 2007).

² John C. Welchman, “Fête Accompli,” for Mike Kelley, *Day is Done* (Yale University Press and Gagosian Gallery, New York, 2007).



Mike Kelly, *The Monitor and the Merrimac* (1979). Vista de instalación / Installation view. Foto / Photo: Brian Forrest

guerras y genocidios, ambos artistas están interesados en la forma en la que diversos tipos de instituciones proveen un sistema de filtros para la legitimación de los estereotipos y clichés. Para Kelley estas estructuras incluyen lo que llama el “complejo educativo” (una versión de la cual actúa como el “sitio” en *Day is Done*), así como los sistemas de religión y creencias. Por su parte, Okón se centra en el aparato estatal, incluyendo las fuerzas policiales locales (las mexicanas en *Orillese a la Orilla*, 1999-2000 y el LAPD³ en *Shoot*, 2004), en los focos de tensión internacionales tales como Gaza en el Medio Oriente (abordados irreverentemente en *Gaza Stripper*, 2006), así como en el perturbador trauma del Holocausto. Dicho esto, en ocasiones, aunque de manera caprichosa, Kelley hace referencia a zonas de conflicto nacionales o internacionales específicas, tales como la Guerra Civil de los Estados Unidos (en su performance *The Monitor and the Merrimac*, 1979), mientras a veces Okón trabaja con temáticas como

³ Departamento de Policía de Los Angeles, por sus siglas en inglés. [Nota de la traducción]

Kelley these structures include what he terms the “educational complex,” (one version of which acts as the “site” of *Day is Done*) as well as systems of religion and belief; while Okón focuses on state apparatuses including local police forces (Mexican in *Orillese a la Orilla*, 1999-2000; LAPD in *Shoot*, 2004), international flashpoints such as Gaza in the Middle-east (irreverently addressed in *Gaza Stripper*, 2006), as well as the confounding trauma of the Holocaust. This said, Kelley occasionally—if haphazardly—takes on specific zones of national or international conflict, such as the American civil war (in his performance, *The Monitor and the Merrimac*, 1979). While Okón sometimes addresses the distorted rigmaroles of “family life,” domestic dissipation and inter-personal aggression, crossed with what he referred to, in relation to *Bocanegra*, as “the whole soap opera thing.”³ Such concerns are clear in the gender-reversed violence of *Cockfight* (1998),

³ Okón in “Paul McCarthy Vs. Yoshua Okón: Excerpts from a conversation between the two artists in Los Angeles in May 2009” in *Yoshua Okón* (México, DF: Landucci, 2010), p. 83.



Yoshua Okón, *Pelea de gallos / Cockfight* (1998). Detalle de foto / Photo detail

los distorsionados enredos de la “vida en familia”, la disipación doméstica y la agresión interpersonal, mezclados con lo que él llama en *Bocanegra*, “todo el rollo telenovelesco”.⁴ Estas inquietudes son evidentes en la violencia de género revertida en *Pelea de gallos* (1998), la inconsciencia alcoholizada en *Rusos Blancos* (2008), video-instalación en cuatro partes, y en *Art Wrestling*, la parábola de estética accionista que se presentó en la Feria de Arte de Basel en 2008.

Un punto clave en el que convergen Kelley y Okón radica en sus respectivos análisis de la codificación social del tiempo de ocio o de descanso laboral —precisamente en el sector de la actividad humana en el que sucede, como lo dice el título de la obra de Kelley, cuando “la jornada laboral concluye”. De hecho, los Nazis aficionados auto-alucinantes en *Bocanegra* llegan a cruzarse momentáneamente con el régimen Kelleyano de ritual de ocio cuando aparecen dos truhanes Nazis que cantan a ritmo de rap un coro ofensivo desde sus bancos de iglesia en una sesión judía y católica conjunta de la *Ceremonia de las Velas* (EAPR #s 11, 12, 13) en *Day is Done*. Ambos artistas hacen emerger las implicaciones amenazadoras de lo que coloquialmente llamamos “matar el tiempo”, revelando los indicios violentos que subyacen la inocencia desconcertantemente falsa de la metáfora. Para Kelley esto se evidencia en una

⁴ “Okón in “Paul McCarthy Vs. Yoshua Okón: Excerpts from a conversion between the two artists in Los Angeles in May 2009”, en Yoshua Okón (México, DF, Landucci, 2010), p. 83.





Mike Kelly, *Extracurricular Activity Projective Reconstruction #12 (Thugs)* (2004-05). Fotografía, cortesía del artista / Print, courtesy of the Artist

the alcohol-fuelled oblivion of Okón's four-part video installation, *White Russians* (2008), and in the aesthetic actionist parable of *Art Wrestling*, staged at the Basel Art Fair in 2008.

A key point of convergence between Kelley and Okón is found in their respective analyses of the social codification of leisure or down time—precisely that sector of human activity that transpires, as Kelley's title has it, when the working "day is done." In fact, the self-hallucinating hobbyist Nazis in *Bocanegra* momentarily cross paths with the Kelleyean regime of off-duty ritual in the apparition of two Nazi thugs who rap-out an abusive chorus line from their congregational pew in the joint-session Jewish and Catholic *Candle Lighting Ceremony* (EAPR #s 11, 12, 13) of *Day is Done*. Both artists dredge up the menacing implications of what is termed, colloquially, "killing time," revealing the violent intimations that underwrite the metaphor's disconcertingly false innocence. For Kelley this is figured in a darkly comedic procession of vampires, ghouls and spooks interleaved with down-home office politics, the racial and class profiling of a singles mixer, parodic episodes of religious observation and a dose of pagan pantomime. For Okón, the trope has a thinner skin, as his protagonists often bear arms or act if they could at any moment do so, and one of the muscles flexed in their leisure exercises is clearly spoiling for a fight.

procesión obscuramente cómica de vampiros, necrófagos y fantasmas entretejida con las pedestres políticas de oficina, el perfilamiento racial y de clase de una reunión para que se conozcan solteros, los episodios paródicos de la observación religiosa y la pantomima pagana. Para Okón, el tropo tiene una piel más delgada, ya que sus protagonistas frecuentemente portan armas o actúan como si pudieran hacerlo en cualquier momento y una de sus manifestaciones de poder en sus ratos de ocio es claramente buscar pelea. Ambos artistas también trabajan con alegorías zoológicas cuyas acciones, ya sea de manera violenta, pasiva o aculturada, inexorablemente se revierten sobre los mundos humanos que los establecieron. Los changos de formas cambiantes, las botargas de caballo y los perros salchicha tejidos de Kelley casi siempre son sometidos violentamente por las presiones ilimitadas del referente antropomórfico que se les impone. Por otro lado, los significados del bestiario simbólico de Okón oscilan entre la cohabitación alegórica del animal y el hombre (cuestionada en *Coyotería*, 2003) —su *remake* de la obra de Joseph Beuys *I Like America and America Likes Me* (1974)—

Both artists also work with allegorical menageries the actions of which—whether violent, passive or acculturated—loop back inexorably on the human worlds which set them up. Kelley’s shape-shifting monkeys, frat house horses and crocheted dachshunds are, more often than not, beaten into submission by the unstinting pressures of anthropomorphic referring forced upon them. The meanings of Okón’s symbolic bestiary, on the other hand, oscillate between the allegorical cohabitation of animal and man (questioned in *Coyotería*, 2003)—his “remake” of Joseph Beuys’ *I Like America and America Likes Me* (1974)—and the raw ferocity of *Hot Dog Stick* (2010) in which the artist orchestrates ten male American Pit Bulls, dogs specifically bred to fight. Finally, both Kelley and Okón precipitate and then cross-hatch very particular grains of darkly ironic humor. Embedded deep in the stock of the “characters” they represent this branch-line comedy is never quite morbid or hysterical, but instead bites down on the audience like an eternally clenched grin.

In order to tease-out some of the specific



Yoshua Okón, *Coyotería* (2003). Detalle de performance / Performance detail

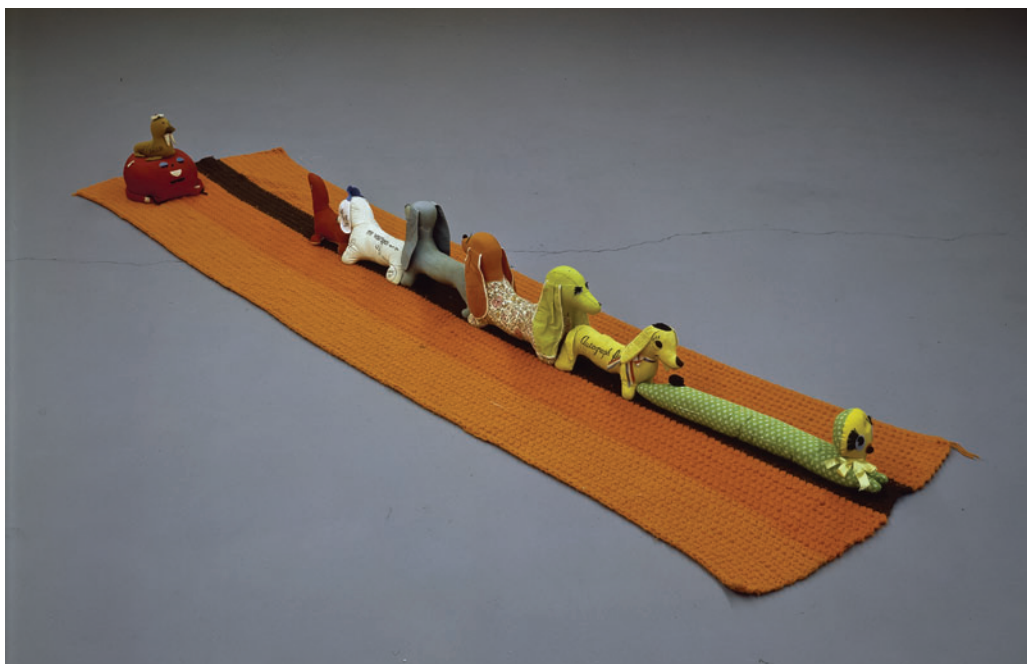


Yoshua Okón, *Hot Dog Stick* (2010). Cuadro de video / Video still

y la cruda ferocidad de *Hot Dog Stick* (2010) en la que el artista trabaja con diez perros American Pit Bull, criados especialmente para pelear. Finalmente, tanto Kelley como Okón precipitan y recalcan granos muy particulares de un humor oscuramente irónico. Incorporada profundamente en la esencia de los “personajes” que representan, este tipo de comedia nunca es totalmente mórbida o histérica, sino que se planta frente al público como una sardónica sonrisa congelada.

Para poder desentrañar algunos de los aspectos específicos del sutil manejo de Okón de las economías del conflicto, especialmente en el intercambio que negocia entre la historia, la violencia y la ironía, quiero examinar con más detalle *Pulpo*, su obra más reciente y aquí expuesta. Desplegados entre los conocidos carritos

aspects of Okón’s subtle management of conflict economies, especially in the exchange he brokers between history, violence and irony, I want to examine his latest work, *Octopus*—the subject of the present exhibition—in more detail; setting this work in its own series of “historical” contexts. Deployed in signature outsize 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 combatants in this multichannel video installation face off in the precincts of the Cypress Park Home Depot, a couple of miles northeast of downtown Los Angeles. Ducking around the commercial signscape (“California’s Home Improvement



Mike Kelley, *Arena #10 (Dogs)* (1990). Escultura, cortesía del artista / Sculpture, courtesy of the Artist

de supermercado anaranjados extra grandes, en cuclillas sobre plataformas móviles o arrastrándose al estilo comando campesino sobre el piso de asfalto de un estacionamiento entre filas de camionetas suburbanas, pequeños camiones y furgonetas, los combatientes en esta video-instalación multicanal se enfrentan en los predios del *Home Depot* de Cypress Park, un par de millas al norte del centro de Los Ángeles. Intentando resguardarse tras el paisaje publicitario (“California’s Home Improvement Warehouse”, “Rent Me Hourly At...”) y zigzagueando entre los vehículos, los milicianos de Okón representan simulaciones de conflicto sintetizadas en una reactuación ritualizada de la Guerra Civil

Warehouse,” “Rent Me Hourly At . . .”) and weaving between vehicles, Okón’s irregulars act out abbreviated conflict simulations in a ritualized replay of the civil war in Guatemala. Dressed in jeans and black or white shirts, they tote imaginary handguns, invisible AK-47s, or hand-faked binoculars, bending over backward so that their combat rolls merge with their conflict roles. Set off by a CIA-led coup that ousted the reformist president Jacobo Árbenz Guzmán in 1954, the conflict simmered—and raged—in the Central American nation for nearly four decades before being drawn down to an uneasy conclusion in 1996. The title of Okón’s work refers to the nickname



Warren Neidich, *Fortification*, from “Aerial Photographs: The Battle of Chickamauga” (1990-91). Impreso, cortesía de / Print, courtesy of Galerie Moriarty, Madrid, Spain.

en Guatemala. Vestidos con pantalones de mezclilla y playeras negras o blancas, portan pistolas imaginarias, AK-47s invisibles, o binoculares ficticios, y hacen lo posible para que sus movimientos de combate se fundan con sus roles de conflicto. Suscitado por el golpe de Estado impulsado por la CIA que derrocó al presidente reformista Jacobo Árbenz Guzmán en 1954, el conflicto en la nación centroamericana duró, con mayor o menor intensidad, casi cuatro décadas para concluir de manera poco convincente en 1996. El título de la obra de Okón se refiere al apodo utilizado por los guatemaltecos para la United Fruit Company, que cuando empezó el conflicto había venido disfrutando de privilegios de exportación exentos de impuestos desde 1901, controlaba 10 por ciento de la economía de Guatemala a través de los derechos exclusivos sobre los sistemas ferroviario y de telégrafos de la nación, tenía el control monopólico de sus puertos y era el mayor terrateniente del país.

Uno de los orígenes del despliegue y la crítica de las reactuaciones históricas en el mundo del arte llegó con la centralidad táctica de las estrategias de apropiación posmodernas en los años ochenta. Por ejemplo, Warren Neidich en la serie *American History Reinvented* (iniciada en 1986) ofrece varios niveles de involucramiento con los principales episodios de la historia de Estados Unidos, particularmente con los dípticos texto-imagen que constituían la tercera de esta serie de cuatro partes, en la que se refiere a la vida diaria en las comunidades negras a mediados del siglo XIX en el sur

used by Guatemalans for the United Fruit Company, which had enjoyed tax-exempt export privileges since 1901, controlled 10 percent of Guatemala's economy through exclusive rights to the nation's railroad and telegraph systems and a monopoly on its ports, and was the nation's largest landowner when the conflict began.

One point of origin for the deployment and critique of historical reenactments in the art world arrived with the tactical centrality of postmodern strategies of appropriation in the 1980s. Warren Neidich's series *American History Reinvented* (begun 1986), for example, offered several levels of engagement with key episodes in U.S. history. The text-image diptychs that made up the third part of the initial four-part series addressed everyday life in black communities in the mid-nineteenth-century antebellum South set with Associated Press images of the internment camps set up to hold Americans of Japanese ancestry

⁴ *American History Reinvented* consists of five separate works, produced by Warren Neidich between 1986 and 2001. It was exhibited at the Aperture Foundation, New York and at the Bruno Facchetti Gallery, New York in 1999. See, John C. Welchman, "Turning Japanese (in)" *Artforum*, April 1989; Warren Neidich, *American History Reinvented* (New York: Aperture, 1989); and "News from no-place: Ideological formations in the photographic representation of the other," chapter 7 of my *Modern Relocated: Towards a Cultural Studies of Visual Modernity* (Sydney: Allen and Unwin, 1995).

prebélico y en los campos de concentración establecidos para confinar a los estadounidenses de origen japonés durante la Segunda Guerra Mundial.⁵ Al contraponer del lado derecho las imágenes encontradas y los textos (de la agencia Associated Press) sobre diversas actividades en los centros de reclusión de los dípticos y del lado izquierdo las narrativas inventadas escenificadas en un pueblo “histórico” simulado, Neidich explícitamente establece una negociación entre el repertorio de la imagen citable y

⁵ *American History Reinvented* incluye cinco obras diferentes, producidas por Warren Neidich entre 1986 y 2001. Se expuso en el Aperture Foundation, Nueva York y en la Bruno Facchetti Gallery, Nueva York en 1999. Ver, John C. Welchman, “Turning Japanese (in)” *Artforum*, April 1989; Warren Neidich, *American History Reinvented* (Nueva York, Aperture, 1989); “News from no-place: Ideological formations in the photographic representation of the other,” Chapter 7 de mi *Modern Relocated: Towards a Cultural Studies of Visual Modernity* (Sydney, Allen and Unwin, 1995).

during World War II.⁴ By colliding found images of various activities in the relocation centers, along with their caption texts on the right side of the diptychs, with invented narratives staged in one of the simulated, pay-as-you-enter “historical” townships on the left Neidich explicitly sets up a negotiation between the citational image repertoire and the construction of imaginary or interpolated tableaux. Another part of the series took on what later emerged as the “stock” representation of Native Americans (*Contra Curtis*), while the fifth (and originally the final) section of the project, *The Aerial Reconnaissance Photographs: The Battle of Chickamauga*, uses photos taken from a small plane during a reenactment of the American Civil War Battle of Chickamauga (1863), which were then rephotographed by an onsite amateur souvenir photographer as tintypes. The idioms foregrounded here



Robert Longo, *Seeing the Elephant* (2002). Fotografía, cortesía del artista / Print, courtesy of the Artist

la construcción de un *tableau* imaginario o interpolado. Estas locuciones (supuesta verosimilitud de documental y proyección imaginativa voluntariosa) están enfrascadas en un perpetuo debate sobre la producción de la historia y la codificación de los valores sociales que está activa tanto a través de la secuencia de los dípticos, como dentro del proyecto del artista en general. Sirven, a la vez, como una reserva de temas fundamentales en los planteamientos artísticos de la reactuación.

Algunos proyectos recientes han interactuado más explícitamente con el lenguaje y los supuestos de las reactuaciones históricas. Varios se han referido a conflictos militares o guerras civiles. En *Seeing the Elephant* (2002), cuyo título proviene de la sugerente metáfora de época popularmente aceptada durante la Guerra Civil de Estados Unidos para describir la primera experiencia de un soldado en el campo de batalla, Robert Longo expande el paradigma apropiacional al crear “instantáneas” granuladas pero históricamente imposibles, a partir de reactuaciones de la Guerra Civil. En *German Indian* (2005-10), Sascha Pohle ofrece otra versión metodológica del apropiacionismo en forma de re-dibujos, re-fotografías, una película de 16mm reeditada y artefactos replicados basados en imágenes y objetos hechos por “indios” alemanes aficionados a partir de 1890 aproximadamente. Por su parte, al yuxtaponer imágenes de los restos de la escenografía construida en Cracovia, Polonia para representar el campo de concentración en la película *Schindler's List* (1993) de Steven Spielberg con imágenes

(supposed documentary verisimilitude, willful imaginative projection, and different conditions of material production) are clenched in a perpetual debate about the production of history and the coding of social values that is active both across the sequence of the diptychs and within *American History Reinvented* as a whole; while serving, at the same time, as a reservoir of key issues in the artistic address to reenactment.

Recent projects have interacted more explicitly with the languages and assumptions of historical reenactments, several focusing on episodes of military conflict or civil war. In *Seeing the Elephant* (2002), which derived its title from the suggestive period metaphor used during the American Civil War for a soldier's first experience in battle, Robert Longo expanded the appropriational paradigm by creating grainy but historically impossible “snapshots” from images of Civil War reenactments. Sascha Pohle's *German Indian* (2005-10) offered another methodological reprise of appropriationism in the form of redrawings, rephotographs, a re-edited 16mm film, and replicated artifacts based on images and objects made by German “Indian” hobbyists since the 1890s. While Omer Fast's two-channel video projection *Spielberg's List* (2003) proposes a meta-commentary on the process of reenactment by juxtaposing images of the remains of the set built in Kraków, Poland, as the concentration

de las ruinas del verdadero campo de concentración que están cerca, la proyección de video bicanal de Omer Fast titulada *Spielberg's List* (2003) se plantea como un metacomentario en torno al proceso de reactuación. Fast hace equívoca la identidad de los ancianos que aparecen dando su testimonio al negarse a identificarlos como actores, extras o sobrevivientes, con lo que pone en evidencia “la seducción fetichista de las imágenes de Spielberg y... el pathos retórico de su narrativa”.⁶

En vista de lo anterior, una forma de definir el proyecto de Okón es con relación a sus evidentes discrepancias con el discurso de la post-apropiación crítica. En primer lugar, a diferencia de los parques temáticos visitados por Neidich, las reactuaciones de la Guerra Civil a las que asiste Longo, los homenajes nativistas alemanes que preocupan a Pohle o la rehistorización *hollywoodense* que propone un aspecto de la pieza de Fast, *Pulpo* no se plantea como un gesto voluntario o explícito de reactuación. En otras palabras, su motivación no depende de los deseos y fantasías históricas, y las técnicas y protocolos concomitantes de un grupo reconstructivista, sino del trabajo de dirección orquestado en una locación en Estados Unidos por un artista mexicano. En este sentido, se podría decir que Okón está escenificando una re-escenificación

camp depicted in Steven Spielberg's film *Schindler's List* (1993) with shots of the nearby ruins of the real camp. Fast renders equivocal the speaking position of the elderly people who appear on-screen, refusing to identify them as actors, extras, or survivors and thus exposing the “fetishist lure of Spielberg's images and . . . the rhetorical pathos of his narrative.”⁵

One way of defining Okón's project, then, is in relation to its salient defections from the discourse of critical post-appropriation. First of all, unlike the simulated touristic townships visited by Neidich, the actual Civil War reenactments attended by Longo, the German nativist homages that preoccupy Pohle or the Hollywood re-historicization that supplies one aspect of Fast's piece, *Octopus* is not predicated on any explicit or voluntaristic gesture of reenactment. Its animating force, in other words, depends not on the historical desires and fantasies, and the concomitant techniques and protocols, of a reconstructivist group, but rather on a directorial regimen orchestrated in a U.S. location by a Mexican artist. In this sense, Okón can be said to have staged a restaging. Second, his work is not, strictly speaking,

⁶ Las piezas Longo y Fast se presentaron en la exposición *Life, Once More*, Witte de With, Rotterdam, parte de Exploding Cinema, el programa paralelo del Festival Internacional de Rotterdam del 26 de enero al 6 de febrero de 2005; ver www.wdwn.nl/project.php?id=36

⁵ The Longo and Fast pieces both featured in the exhibition *Life, Once More*, Witte de With, Rotterdam, part of Exploding Cinema, the side program of the International Filmfestival Rotterdam, January 26 to February 6, 2005; see, www.wdwn.nl/project.php?id=36



Sascha Pole, *German Indian* (2005-10). Vista de instalación, cortesía del artista / Installation view, courtesy of the Artist



Sascha Pole, *German Indian* (2005-10). Fotografía, cortesía del artista / Slide, courtesy of the Artist

En segundo lugar, en términos estrictos, su trabajo no es “histórico” puesto que la guerra que supuestamente está recreando concluyó sólo hace tres lustros y los que la vivieron, participaron en ella o lograron sobrevivirla aún están padeciendo sus consecuencias. La relativa proximidad del

“historical” in that the war that it purports to re-create was concluded only a decade and half ago, and its ramifications are still clearly unfolding for those who participated in, lived through, or survived it. The relative proximity of the conflict gives rise to a third distinguishing

conflicto da lugar a la tercera característica distintiva: la reactuación de Okón es llevada a cabo por individuos que de hecho participaron de alguna manera en los eventos “originales”, en ocasiones en ambos bandos, en distintos momentos. Incluso podría clasificarse como una coda o “extensión” del conflicto que revive. Por ende, en contraste con otras reactuaciones, en las que rara vez la selección de los actores es adecuada para representar a los protagonistas históricos —diferencia que es más explícita en el caso de los indios alemanes de Phole— un eje de la asignación de papeles de Okón resulta en la identificación de los participantes con las “posiciones” que ocupan, ya que se les adjudican sus propios roles en lugar de actuar los de otros.

La pieza de Okón está también radicalmente desterritorializada. En lugar de unirse al peregrinaje representacional verista emprendido por actores, participantes y artistas a locaciones traumáticamente santificadas, tales como los campos de batalla de la Guerra Civil de Estados Unidos o los campos de concentración nazis, Okón sitúa sus reactuaciones en el estacionamiento de un centro comercial cercano al Estadio de los Dodgers. A diferencia de los parajes, llanos y terrenos seleccionados por los aficionados de Pohle como su equivalente genérico del Oeste Americano, la locación de Okón es a la vez totalmente discrepante y contextualmente apropiada, ya que, si bien los predios de *Home Depot* son radicalmente diferentes de los poblados indígenas y suburbios proletarios que padecieron el peso de la violencia y la destrucción durante la



Omer Fast, *Spielberg's List* (2003). Cuadro de video / Video



characteristic: Okón's reenactment is played out by individuals who actually participated in some form in the "original" events, occasionally serving on both sides at different times. It could even be termed an "extension" of or coda to the conflict it relives. Unlike the other reenactments, then, in which there is seldom an exact "fit" between the performers and the historical protagonists whom they impersonate—a gap most explicit in the case of Pohle's German Indians—one axis of Okón's recasting turns on the identification of the participants with the "positions" that they occupy, as they adjudicate their own places rather than enact someone else's roles.



Okón's piece is also radically deterritorialized; so that, instead of joining in the kind of veristic representational pilgrimage undertaken by actors, participants, and artists to traumatically hallowed locations, such as the sites of American Civil War battles or a Nazi concentration camp, Okón set his reenactment in the parking lot of a big-box store not far from Dodger Stadium. Unlike the ordinary fields, campsites, and prairie-like expanses chosen by Pohle's hobbyists for their generic equivalence to the American West, Okón's setting is at once utterly discrepant and contextually appropriate. For while the precincts of Home Depot are radically distinct from the indigenous villages and working-class suburbs that bore the brunt of the violence and destruction during the Guatemalan

still. Cortesia / courtesy, Postmasters Gallery, New York

Guerra Civil en Guatemala, quizá constituyen la única zona en la que, gracias a necesidades económicas compartidas, los combatientes o víctimas de ambos bandos del conflicto pueden pararse uno junto al otro en espera de ser contratados para realizar trabajos clandestinos de albañilería o jardinería. Pero el resituar el conflicto en un barrio de inmigrantes en Los Ángeles —en sí mismo notorio por la violencia pandillera entre grupos étnicamente diferenciados— también es producto de otra lógica recursiva, ya que representa el retorno simbólico del conflicto a los márgenes desprotegidos de la nación cuyas acciones y agresiva promoción de su propio beneficio económico suscitaron el inicio de una guerra que siguieron fomentando durante cuarenta años. En este sentido, Okón ofrece una suerte de economía de sombra del conflicto “original” fundada

civil war, they constitute perhaps the only zone in which, out of shared economic necessity, combatants or victims on both sides of the conflict might stand side by side waiting to be picked up for an off-the-books construction or gardening day job. But the resiting of the conflict in an immigrant neighborhood in Los Angeles— itself notorious for gang violence by and among ethnically calibrated groups—is also the product of another recursive logic, for it 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 war for 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



Yoshua Okón, *Pulpo / Octopus* (2011). Cuadro de video / Video still

en las dialécticas negativas de la simulación. En este escenario, las grandes ganancias, las exenciones de impuestos, los privilegios institucionales y el simple poderío militar del imperialismo mercantilista son confrontados por una interpelación “invisible”, una evasión fiscal en pequeña escala, vidas indocumentadas y la absoluta pérdida de poder social de los desposeídos.⁷

Posiblemente la última ambigüedad superada por Okón sea la más significativa. Si bien las reactuaciones post-apropiacionistas ponen en primer plano una serie de preguntas performativas o críticas, tales como la forma en la que los re-actores se enfrascan, ciega, apasionada, económicamente con el trabajo de reconstruir una batalla o una forma de vida o cómo es que esta búsqueda por rehacer la historia parte de una nueva serie de supuestos, aparatos e ideologías, Okón ha logrado que su nueva versión sea un espacio de significación que es al a vez más irónico,

⁷ En una declaración sobre *Pulpo*, Okón cita parte de la investigación sobre el papel de Estados Unidos en la Guerra Civil en Guatemala, incluyendo el hecho de que el gobierno recibió más \$66 millones en ayuda militar de los Estados Unidos entre 1960 y 1980. Entre 1957 y 1972 aproximadamente dos mil oficiales del ejército guatemalteco recibieron entrenamiento en escuelas estadounidenses; más de 425 oficiales de policía recibieron entrenamiento en la Academia Internacional de Policía en Washington, D.C.; muchas de las tácticas del ejército guatemalteco estuvieron basadas en manuales de contrainsurgencia diseñados en Estados Unidos, en tanto que los altos de Guatemala fueron utilizados como laboratorio de prueba para las tácticas de “tierra quemada” que posteriormente se utilizaron en Vietnam.

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.⁶

The final equivocation negotiated by Okón is perhaps the most significant. For while post-appropriational reenactments foreground a number of performative or critical questions—how reenactors are caught up, blindly, passionately, economically, with the work of making a battle or a way of life over again or how the quest to redo history relies on a new set of assumptions, apparatuses, and ideologies—Okón has maneuvered his remake into a signifying space that is at once more ironic, more humorous, and more absurd, though not for all this any less telling. It is by virtue of the almost uncanny structure of its emotional disaggregation and situational dysfunction that *Octopus* comes into

⁶ In a statement on *Octopus*, Okón cites some of the research on the U.S. role in the Guatemalan civil war, including the government’s receipt of more than \$66 million in military aid from the United States between the 1960s and the 1980s. Between 1957 and 1972 some two thousand Guatemalan army officers were trained in U.S. schools; more than 425 police officers received training at the International Police Academy in Washington, D.C.; many of the tactics of the Guatemalan army were based on counterinsurgency manuals designed in the United States, while the highlands of Guatemala were a test laboratory for the “scorched earth” strategies later used in Vietnam.

más humorístico y más absurdo, sin dejar por ello de ser esclarecedor. Debido a la casi extraña estructura de su disgregación emocional y su disfunción situacional, *Pulpo* se relaciona con las obras anteriores del artista, quien desde hace mucho ha estado interesado en las presiones y disipaciones bajo las cuales quienes operan en situaciones de responsabilidad social —policías, guardias e incluso artistas— están siendo incómodamente despojados del poder o fuerza que les otorga su profesión, posición o ethos institucional. Dependiendo casi por igual de su elegancia directoral, el ardid y el azar artificioso, Okón le da la vuelta a los supuestos auto-performativos de los “actores” con los que trabaja, no sólo para tomarlos “por sorpresa” o en un estado psicológico recursivo o infantilizado (aunque dichas posiciones son hasta cierto punto

relation with the artist’s previous work. For he has long been interested in the pressures and dissipations according to which those operating in situations of social responsibility—policemen, guards, even artists—are uncomfortably unburdened of the power or force conferred on them by profession, position, and institutional ethos. Relying in somewhat equal measure on directorial finesse, confidence trickery, and contrived happenstance, Okón reverse engineers the self-performative assumptions of the “actors” with whom he works, so that they are caught not merely “off guard” or in some recursive or infantilized psychological state (though such positions are somehow necessary to the psychic diminution that unfolds) but rather in a simultaneous process



Yoshua Okón, *Pulpo / Octopus* (2011). Cuadro de video / Video still

necesarias para la disminución psíquica que se desenvuelve), sino más bien en un proceso simultáneo de ser enmarcados por las posiciones de su historia y experiencia y desenmarcados por el inusual mandato de participar en un performance interactivo. El punto de referencia de todo esto y lo que realmente distingue el trabajo de Okón de otras prácticas de reactuación, es el trabajo corrosivo que hace en la fisura entre el pasado y el presente, el individuo y la institución, la guerra y la paz. <<

of being framed by the positions of their history and experiences and unframed by an unaccustomed injunction to participate in interactive performance. The point of reference for all this, and what really sets Okón's work apart from other interventions in the practice of reenactment, is the corrosive work that he does on the fault line between then and now, self and institution, war and peace. <<

John C. Welchman es profesor de historia, teoría y crítica de arte en la Universidad de California, San Diego. Entre sus publicaciones recientes están *The Aesthetics of Risk* (2008), *Black Sphinx: on the Comedic in Modern Art* (2010) y *On the Beyond: A Conversation between Mike Kelley, Jim Shaw, and John C. Welchman* (2011).

John C. Welchman is professor of art history, theory, and criticism at the University of California, San Diego. Recent publications include *The Aesthetics of Risk* (2008), *Black Sphinx: On the Comedic in Modern Art* (2010), and *On the Beyond: A Conversation between Mike Kelley, Jim Shaw, and John C. Welchman* (2011).



