

Nosotros, los espectadores, somos protagonistas

Por Juan Carlos Reyna

Nadie le cree a los políticos. ¿Porqué habríamos de creerle a los artistas?

Si no fuera por la aparatosa maquinaria formada por museos, escuelas de arte y, sobre todo, por un mercado que aparentemente no comparte los padecimientos de la crisis económica mundial, la existencia del artista habría perdido sentido. Hace mucho que el arte contemporáneo, en especial el producido en México, dejó de criticar la corrupción y estupidez que impera en la sociedad. Al menos de manera obvia. Al sumarse a lo que el economista Ernest Mandel popularizó como capitalismo tardío,¹ el artista dejó de tomar partido. No por nada en México el arte es apoyado mediocrementemente por el Estado, agradecido.

A ello se contraponen el desarrollo de carreras que, al margen de instituciones públicas, sí tienen cierta pertinencia a lo social. Sin el artista Yoshua Okón (México, 1970), por ejemplo, el arte mexicano tomaría rumbos muy distintos. Fundó La Panadería en 1994, una controvertida galería que revolucionó la aletargada escena cultural del país. Ello provocó que hasta su ubicación en la Ciudad de México, la colonia Condesa, se convirtiera en el barrio predilecto de *yuppies* y bohemios. Okón aún tiene su casa y su estudio en dicho barrio, en medio de restaurantes y bares de moda que no existían hace quince años. También fundó SOMA a finales de 2009, una escuela y residencia experimental en México para artistas, única en su tipo.

A pesar de lo anterior, su obra es poco conocida en su país. Está presente en colecciones como la del Museo Tate Modern, en Londres, la de la Fundación ARCO, en Madrid, y sin embargo, pocas veces ha sido expuesta en México. Esto no es ninguna casualidad.

Ha creado en 15 años una obra que cuestiona con mordacidad y lucidez los equívocos con los cuales operan las sociedades contemporáneas, y en especial la mexicana. Una verdad difícil de confrontar: sus video-instalaciones y *performances* revelan los prejuicios e incongruencias que definen nuestra cotidianidad. Nadie queda impune ante su crítica: al exhibir las contradicciones con las que nos relacionamos con el mundo, su obra nos obliga a reconsiderar las convicciones en las que se funda una o más identidades (lo que llamó *El gran paradigma de la nacionalidad*).

Con ello no quiero decir que su arte sea propiamente una crítica a lo “mexicano”: su trabajo no pretende arremeter contra las desgracias de la política de ningún país. Su trabajo pretende revelar las contradicciones con las que cada individuo, independientemente de la carátula de su pasaporte, encara su realidad. Nosotros, los espectadores, somos protagonistas de su obra.

El título de su más reciente exhibición, *Ventanilla única*, es el nombre que reciben los despachos en los cuales se realizan la mayoría de los trámites gubernamentales. En México, éstos están típicamente caracterizados por una burocracia absurda y empantanada. Por ello la “ventanilla” es también una metáfora de las perspectivas “únicas”; es decir: los prejuicios y manías con los que nos enfrentamos a la vida. Una ventanilla siempre nos invita a la fantasía, que es lo mismo que decir a la mentira.

Una de las piezas que integra dicha exposición se titula *Bocanegra*, y originalmente fue expuesta en la Galería Francesca Kaufmann de Milán, en 2005. *Bocanegra* es una video-instalación que reproduce los rituales de un grupo de mexicanos que han formado una célula nazi. En uno de los documentales de ficción que la componen, el grupo viste uniformes del Partido Nacional Socialista. Todos discuten los principios que justifican su existencia en un país mestizo: “Ario es todo aquél que respeta su propia raza”, asegura uno de los protagonistas, “los aztecas eran arios, pues no se mezclaban con otros indígenas. Ser ario es respetarse a sí mismo”.

El grupo concluye su perorata con un “paseo por el parque” mientras ondea banderas con insignias nazis. Okón, que pertenece a una familia de origen judío, realizó esta instalación luego de haberle propuesto al grupo documentar su recorrido. Los pseudo nazis mexicanos operan como una especie de club social desde hace una década y querían, desde su formación, desfilan públicamente con sus uniformes. Nunca se habían atrevido.

Bocanegra revela que la identidad de un grupo marginal, espejo y correspondencia del total de una sociedad, se define por las fuerzas ideológicas tras su discurso político (nazismo, racismo), pero también por sus actos cotidianos, aparentemente insignificantes. Ésta, como el resto de las piezas que conforman *Ventanilla única*, reproduce la tensión de ambos extremos. En el caso de *Bocanegra*, el artista confronta el peso histórico de los uniformes y símbolos nacionalsocialistas con los delirios megalómanos y ridículos de una comunidad extraviada en su aislamiento. De este modo, la pieza es un indicativo de las farsas políticas que conducen a muchas sociedades por el caño. Los mitos políticos del pasado y del presente tienen efectos absurdos en ciudadanos comunes y corrientes. La obra, por su parte, desvela el resquebrajamiento profundo de nuestra identidad, casi siempre fundada en conceptos que, a pesar de su incoherencia con la realidad, los creemos absolutos.

En una de sus video-instalaciones del pasado, un grupo de adolescentes, que pertenecen a familias pudientes, atenúan su aburrimiento inhalando cocaína y hostigando a trabajadoras domésticas. *Rinoplastia* (2000) está protagonizada por adolescentes que se interpretan a sí mismos improvisando la mayoría de las situaciones. Estos actores incipientes en realidad pertenecen a familias pudientes, y en su interpretación de roles estereotípicos de su “clase” se revela el tejido de fantasías que caracteriza muchas de las confrontaciones internas de la sociedad mexicana. Lo que hay de real en estas piezas, dicho en los mismos términos que el psicoanalista Jacques Lacan, es que no señala una realidad cruda, sino el vacío que deja una realidad herida e incompleta.² En su simulación se advierte lo que no se quiere ver.

Orillese a la orilla, expuesta en la galería Art & Public de Génova en 2002, también es una ficción producida a manera de documental en la cual varios policías reales se interpretan

a sí mismos en situaciones estereotípicas y comprometedoras. En uno de los videos, *Poli III*, un guardia libidinoso se encuentra alcoholizado. Mientras baila, invita al camarógrafo que lo graba —se infiere que es Okón, y, por lo tanto, el ojo del público de arte— a que lo acompañe a una pequeña caseta de seguridad mientras lo adula con piropos. En *Poli I*, el video más extenso de la serie, un policía reta al camarógrafo —otra vez el ojo del artista/espectador— a que lo deje de grabar. Luego de que éste se niega, el “poli” lo llama “pinche vago arrogante”. El agente asevera que “hasta que no les rompe uno la madre... poca madre: hijos de la sociedad”, y remata la frase arrebatando a golpes la cámara. El “poli” actúa de agente que somete, tal y como muestra el largo historial de vejaciones de la policía mexicana contra la juventud enardecida, en las décadas de los setenta y ochenta. Esta realidad, que usualmente permanece detrás de los discursos públicos del Poder Judicial, aflora en esta especie de psicodrama. Conforme avanza *Poli I*, el tono juguetón del policía es sustituido por insultos cada vez “más reales”. Desde luego, el agente termina poseído por el personaje.

La aparente artificialidad de todas las actuaciones en la obra de Okón no es tal: se trata de una distancia crítica mediante técnicas cinematográficas y psicodramáticas. Heidegger nos recuerda que “técnica” proviene de *tekno*, que en griego significa revelar: traer hacia adelante.³ En esta distancia, la obra parece querer remontarse a los principios que, aunque derivan en lo social, son originados en la experiencia individual de la vida diaria. En la representación de sus propios personajes, los hombres y mujeres de las piezas de Okón “están ahí”. Sus interpretaciones, por ende, son rituales en los cuales se redime a los miembros de una sociedad mojigata a la hora de expresar sus más profundos deseos. Estos deseos se han originado con el contacto con el otro, es decir, en la experiencia de lo social. Es por ello que el artista ha escogido escenificar relaciones arquetípicamente conflictivas en la sociedad moderna: el delirio marginal de una ideología universalmente despreciada *versus* la corrección política de la ciudad democrática —el parque en donde se les permite marchar—; la autoridad satanizada *versus* el *enfant terrible par excellence*: el artista; el rico ocioso y perverso *versus* el pobre trabajador víctima. Sin embargo, no son estos los objeto a abordar, sino la experiencia del espectador que se identifica no sólo en las situaciones, sino en el origen de éstas.

Okón ha pulido este principio en la más conmovedora de las piezas de la exposición *Ventanilla única, Rusos blancos* (2009), una compleja video-instalación que, dividida en cuatro pantallas o relatos simultáneos, registra la convivencia entre el público “culto” de la Bienal de California y una familia de residentes del Wonder Valley, en el desierto de Mojave. La sofisticada edición audiovisual de la pieza lleva lo que podría parecer un documental a una dimensión más allá, incluso, de la ficción narrativa: *Rusos blancos* es una estampa de personajes que se enfrentan entre sí al grado del delirio y la embriaguez hiperviolenta.

Wonder Valley es un área pobre, desprovista de agua y urbanización, ubicada a las afueras del lugar donde se realizó la bienal citada. En *Rusos blancos*, una familia evidentemente humilde se interpreta a sí misma para, durante un fin de semana, grabarse recibiendo a curadores, artistas y críticos de arte. Durante el recibimiento, se ofrecen rusos blancos, una bebida alcohólica, la favorita de la madre de la familia, que nos remite al *glamour* cuasi cinematográfico de la mitad del siglo XX de Estados Unidos. Los dos grupos, a pesar de

compartir una bebida cargada de sentido (el sueño americano), son confrontados cada vez más: conforme avanza la embriaguez, los contrastes entre las culturas urbana y rural, así como los modos en que cada una se percibe, se revelan.

Aún más que la familia californiana y sus huéspedes, es el espectador quien se convierte en el centro de la pieza, un espectador *voyeur* que, situado fuera de escena, proyecta sus prejuicios en torno a las comunidades aisladas de la urbanización, pero también en torno al mundo del arte y su relación con conceptos como ignorancia, violencia y desmadre.

Rusos blancos se convierte en una estrategia para atender la manera en que percibimos nuestras realidades, de tal modo que éstas terminen colapsándose. Esta pieza no pretende reproducir escrupulosamente las condiciones miserables de los habitantes del desierto de Mojave, uno de los miles resquicios donde se comprueba el fracaso del sueño americano. Al contrario, es una especie de mediación simbólica en torno al destino de sus habitantes.

Frederic Jameson arguye que ésta es la única manera de dar una función social a la producción artística. La capacidad de “mediación simbólica” de una pieza no busca acusar la realidad, sino develarla.⁴ Al abocarse a su dimensión simbólica, se reclama hacer consciente una o más ideologías. Es bien sabida la necesidad de símbolos y fantasmas para que una sociedad mantenga su cordura. El pensador cercano a Jameson, Slavoj Žižek, nos recuerda en muchos de sus ensayos que es en esos terrenos donde las batallas ideológicas se ganan o se pierden.⁵ Sólo así se recupera la capacidad de criticar lo que nos rodea.

La pertinencia del trabajo de Okón, respecto a lo que vivimos diariamente, es que confronta la invisibilidad de los ciudadanos con la identidad que, paradójicamente, conforma una nacionalidad. Un nacionalismo fantasmagórico fundado en prejuicios y contradicciones (insisto: en fantasía) resulta un nacionalismo en trauma. La construcción del imaginario que constituye el, digamos, ego de la nacionalidad se ha producido debido a estas confrontaciones pero, incluso, al conflicto entre el yo y el otro, perfectamente ilustrado en sus piezas. En los antagonismos arquetípicos de éstas se revela el deseo profundo de agredir al otro. No es casualidad que durante los inicios de su carrera, el mismo tiempo de auge de La Panadería, su trabajo se haya asociado a los circuitos artísticos con manifestaciones “violentas” para la institucionalidad mexicana: la contracultura tardía. Tampoco es casualidad que el reconocimiento menos discreto de su obra se diera precisamente en esta época (finales de los noventa): las piezas eran campos de fuerza nutridos por su contexto.

Sin embargo, más allá de esta participación en lo social e independientemente de los años cuando se creó, la obra de Okón revela las fisuras características de lo que denomino “el nacionalismo traumático”. A partir del desvelo de las contradicciones que dan sentido al “nacionalismo traumático”, Okón advierte un vacío fundamental: hay una nación herida e incompleta debido a la existencia de identidades producto de trastorno. Ego traumatizado: aquellos que integramos la nación hemos sido extirpados de su relación con el otro fundamental: el padre o aquello que alude a su nombre, como lo son el sometimiento a un orden político, la posesión del dinero o la existencia de autoridades. Los nazis, por ejemplo, no habían marchado nunca por el parque porque reconocían una autoridad que daba sentido a su marginalidad, es decir, a su existencia. El momento cuando están marchando es el más

poderoso de la video-instalación, puesto que éstos creen estar reafirmando su identidad de manera pública, cuando en verdad están desmoronándola al ejercitar su derecho democrático. La democracia es la desaparición repentina del padre, la conversión de una sociedad en un colectivo de huérfanos.

Las confrontaciones entre los protagonistas de *Rusos blancos*, y con ello me refiero a la relación entre los curadores, artistas y críticos, y los miembros de la familia local, terminan en el delirio. Ello ocurre debido a que nunca se da una confrontación evidente. La relación se complica por las actuaciones arquetípicas de las comunidades rurales de Estados Unidos (hombres alcoholizados, adolescentes incestuosas). A lo largo de la pieza se evoluciona de tal modo que la confrontación desaparece, y con ello los artistas, curadores y críticos: los momentos más enigmáticos de la video-instalación son aquellos en donde no aparecen éstos. La paternidad de la *intelligentsia* del arte se difumina.

Cuando se pregunta qué nos hace mexicanos, estadounidenses o alemanes, Okón nos responde con la exhibición del trauma: la incongruencia de los policías libidinosos de *Orillese a la orilla* o los jóvenes ociosos de *Rinoplastia*, nos refleja amputados de verdad. Okón no pretende acusar deliberadamente las contradicciones de una sociedad sumida en el fracaso y la estupidez. Pretende atisbar, mediante la contemplación profunda de estas contradicciones, los paradigmas de un nacionalismo hueco pero, por ello, en permanente transfiguración. Así está ejemplificado en la levitación de los personajes de *Parking Lotus* (2001), que meditan en los estacionamientos públicos donde trabajan con el fin de contrarrestar las inhumanas jornadas laborales. Para ellos, la alternativa a esta especie de supervivencia es la reinención.

En sus ensayos sobre el inconsciente y la repetición, Jacques Lacan define el trauma como un encuentro fallido con lo real. Como lo real no puede ser representado, es repetido.⁶ El recurso del *loop*, frecuente en las instalaciones audiovisuales de Okón, es más que la reproducción de estos conflictos o mera simulación. La repetición incesante de fisuras absurdas en las organizaciones policíacas (*Poli II* y *Poli IV*, 2000) o en la burocracia institucional (*Presenta*, 1998) revela nuestra imposibilidad para encarar el mundo sin este absurdo. Estamos condenándonos al trauma: el *loop* rompe con el encanto de la proyección única produciendo no un efecto de verdad, sino un atisbo de lo real. *Presenta* es una pieza que no está incluida en *Ventanilla única*, pero que está relacionada en cuanto a su señalamiento del trauma al que invitan los absurdos burocráticos. Se trata de un video en el cual aparece una serie de logos que presentan una producción que nunca inicia. Algo sucede cuando al espectador se le revela, casi como en un atisbo de fervor místico, la inutilidad práctica de la espera a algo que ya ha comenzado antes de lo que suponía. Lacan llama a este punto *touché*: lo real emerge ahí, donde también se disuelve toda política, a pesar de que la pieza se originara en la dimensión de lo político —su crítica a la burocracia cultural—.

La obra de Okón, expuesta hasta hace muy poco en recintos patrocinados por el Estado, está producida al margen de las instituciones de gobierno: invita a un entendimiento de lo político que colinda, incluso, con lo ascético. En la disolución de toda noción de lo político prevé un nacionalismo en permanentemente mutabilidad. Okón reclama al espectador la disolución de su propia identidad. Ante el trauma, renuncia de sí. La disolución

de identidad se propone cuando estas piezas se abocan a representar los estereotipos más crudos de la realidad. Para mantener una distancia que permita revelar la convivencia entre símbolo y realidad, los conflictos que aparecen en las video-instalaciones han sido montados. Los personajes, a pesar de sí ser “en la vida real” quienes paradójicamente están representando, participan en una escenificación improvisada de ellos mismos.

El espectador, invitado a participar en la complicidad entre lo real y lo ficticio, puede pensarse más allá de los conflictos entre los principios que rigen su vida ciudadana, pero también su vida íntima. La obra de Okón invita a ir más allá de la identidad fallida, ahí donde nuestro encuentro con la realidad puede definirse a partir de la mutación, el flujo y la variabilidad. Pensemos una nueva subjetividad ciudadana encarnada en estos términos.

Juan Carlos Reyna (Tijuana, 1980) trabaja entre los límites de la música, la literatura y las artes visuales. Tiene estudios de postgrado en Teoría Crítica y es colaborador del Colectivo Nortec, ahora Tijuana Sound Machine. Escribe con frecuencia en el periódico *Reforma*, en el semanario *Día Siete* y en las revistas *Letras Libres*, *La Tempestad*, *DEEP* y *Gatopardo*. Su libro más reciente se titula *La(s) estética(s) de la mundialización*, con el que ganó el Premio Estatal de Periodismo 2008.

1 Mandel, Ernest, *Late Capitalism*, Londres: New Left Books, 1975.

2 Lacan, Jacques, *Écrits*, París: Seuil, 1966.

3 Heidegger, Martin, *Gesamtausgabe*, Frankfurt: Vittorio Klosterman, 1975.

4 Jameson, Frederic, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Londres: Methuen, 1981.

5 Žižek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, Londres: Verso, 1989.

6 Lacan, Jacques, *Op. cit.*