



Todas las imágenes pertenecen a **YOSHUA OKÓN** *White Russians*, 2008.

Performance en colaboración con la familia Akién para el proyecto High Desert Test Sites, 2008. Foto: © Daiana Feuer. Cortesía del artista.

Entrevista con

Yoshua Okón

a propósito de *White Russians*

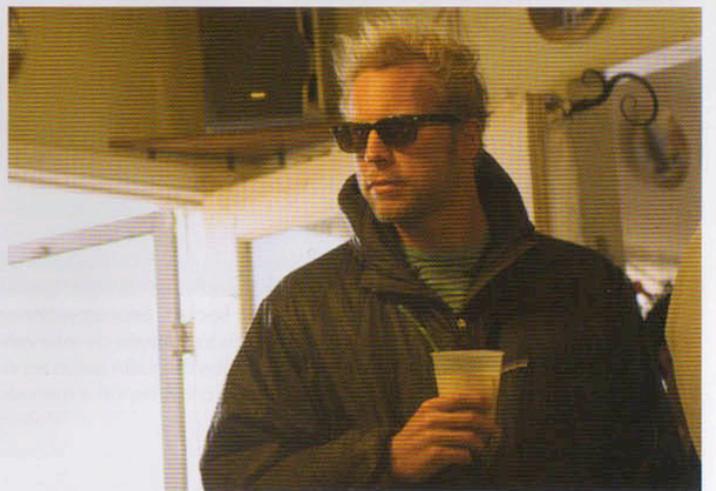
ÁLVARO PERDICES*

Este texto surge de una serie de conversaciones tras una performance realizada el pasado año por Yoshua Okón (México, 1970) donde, por cierto, asumí el papel de participante y, en cierto modo, de coprotagonista entre los demás asistentes. La trayectoria artística y la actitud de Okón es sobradamente conocida, baste mencionar su apuesta por La Panadería, de la que fue cofundador, en la Ciudad de México a mediados de los 90, una década marcada por la acomodación y el clasismo en la forma de entender el arte, actitud que se podría clasificar de resistencia cero, un contexto donde este espacio, impulsado por artistas, abría una brecha incómoda, una fisura estimulante mediante unas formas de hacer menos formales y más habitables que las imperantes en el arte establecido, y cuya actividad se prolongó entre 1994 y 2002.

El trabajo que viene desarrollando Yoshua Okón se centra en analizar las complejas y variables relaciones entre obra y espectador así como los comportamientos sociales. La ironía, el humor, el sarcasmo, la irreverencia son mecanismos que utiliza para trazar una crítica, con frecuencia demoledora, sobre las sociedades modernas a través de la rúbrica de las normas y los protocolos que rigen las relaciones entre los individuos y sus entramados de sociabilidad. Su obra, que se podría denominar como "escultura narrativo social", crea situaciones ficticias que se insertan en la realidad, a menudo a través de intervenciones o performances, que cuestionan los roles de quien actúa en su propio entorno y de quien observa, socavando o invirtiendo a menudo ambas situaciones.

White Russians [Rusos Blancos] fue desarrollado el pasado año por invitación de High Desert Test Sites (HDS), un programa llevado a cabo en el desierto de California –en el área que comprende Pioneer, Yucca Valley, Joshua Tree, 29 Palms y Wonder Valley– por artistas, gestores culturales y miembros de las propias comunidades locales, que se autofinancia sin ayudas externas, y donde se propone a artistas, sean emergentes o consagrados, crear trabajos de tipo experimental que se inserten en esta zona geográfica estableciendo un diálogo con sus habitantes.

El lugar elegido por Okón es la residencia familiar de los Akien, en el 82.620 de Mesa Road. Llegar hasta allí no resulta fácil, la casa se encuentra en mitad de un descampado apenas habitado en el desierto de Joshua Tree; un lugar en medio de la nada. La carretera de acceso es un camino de arena donde las ruedas del coche corren el riesgo de quedar atrapadas. En torno a la casa múltiples objetos en desuso y abandonados así como unos cuantos perros nos dan la bienvenida; un buen número de coches se encuentran aparcados en las inmediaciones, la puerta de la vivienda unifamiliar está abierta y enseguida reconocemos caras del mundillo artístico de Los Ángeles que charlan animadamente mientras beben un líquido blanquecino y empalagoso difícil de identificar. Los dueños de la casa se muestran encantados y reciben a los forasteros con amabilidad, les invitan a sentarse, les presentan a sus vecinos, a sus perros, a la hermana, a la hija que no se despega de su iPhone, al primo, al tío, a otro primo, mientras relatan cómo conocieron a Yoshua Okón... La gente del arte,



nosotros, estamos encantados con tanta hospitalidad pero, a la vez, nos sentimos observados por ellos, somos "los otros", con ese aire entre cool y alternativo tan reconocible. La fiesta avanza, la noche se caldea, los Akien, así como sus amigos y los vecinos que integran esta apartada comunidad rural, nos hablan de sus vidas, sus intereses y gustos, cantan, discuten entre ellos y nos muestran con orgullo su colección de platos de cerámica con la efigie de su admirado John Wayne... Corre la bebida: los White Russians, cócteles a base de vodka, licor de café y leche, que el pequeño de la familia nos ofrece continuamente. La fiesta es un verdadero jolgorio.

Yoshua Okón ha emplazado cuatro cámaras en forma de cruz en el salón familiar que graban todo lo que acontece durante la reunión, desde las canciones interpretadas por los Akien, antiguas baladas del desierto que recuerdan a las bandas sonoras de los *western*, a los gestos y conversaciones de los invitados foráneos sorprendidos y seducidos por una realidad donde se mezcla el melancólico *glamour* de las viejas películas del Oeste con la dureza de una periferia suburbial tardocapitalista que podría encontrarse en cualquier parte del mundo.

El hogar de los Akien y ellos mismos poseen ya todos los ingredientes que pueden entusiasmar a cualquier foráneo. ¿Por qué crees necesario intervenir con performances adicionales en una realidad que aparece ya con tan alto grado de condensación?

La razón es que la finalidad de este performance no es precisamente "entusiasmar a cualquier foráneo". Más bien me interesa enfatizar el punto en el cual el espectador pasa de una experiencia exotista y voyerista (en la que se construye la ilusión de la realidad del "otro") a darse cuenta de que lo que está presenciando es una realidad construida: el momento en el cual, en lugar de mirar, se siente mirado. La familia Akien no existe como tal: la hija no es su hija, el hijo es el sobrino, los amigos son en realidad los padres de la hija, etc... Los momentos de evidente ficción, junto a la presencia de las cámaras, asumen la función de dar al espectador la distancia necesaria para hacerle consciente de su propia presencia y subjetividad.

De lo que he sido espectador, o más bien co-participe, poco se diferencia de las más edulcoradas telenovelas, donde los límites de la exageración rozan lo pornográfico. ¿Qué te motiva a usar, o a crear, estas imágenes ficticias de suma hiperrealidad, casi diría de desbordante hiperrealidad?

HDTs invita a los artistas a crear piezas que respondan al contexto del desierto. *White Russians* es una pieza *site specific* y para comprenderla es indispensable entender este contexto. A pesar de que este proyecto se llevó a cabo hace tiempo, por lo general los proyectos de HDTs no son dirigidos a la comunidad local sino que son a los visitantes urbanos que primordialmente vienen desde Los Angeles y otras grandes ciudades. La interacción entre visitantes y locales es mínima y esto ha creado un resentimiento por parte de los locales subrayando aun más las ya muy marcadas diferencias culturales. Mi pieza es un intento por invertir la mirada: me dirijo a los locales como

espectadores y a los visitantes como actores. Debido a que la pieza toma como punto de partida los muy comunes prejuicios, estereotipos y miedos que en Los Angeles se tiene respecto a la gente que habita las zonas marginales del desierto (la denominada cultura *White Trash*), he decidido escenificar peleas y escenas clichés, "de desbordante hiperrealidad" como tú mismo señalas, dando al inicio lo que se espera ver finalmente para hacer caer en la cuenta que lo que se está viendo son las propias fantasías y miedos, una mera ficción producto de la predisposición.

Mi participación no sé si es directa o indirecta. Está claro que me obligas a recontextualizarme como espectador y consumidor de arte, me colocas en una situación desubicante. Me pregunto si esta desubicación tiene que ver con la forma en que hemos institucionalizado y banalizado el hecho artístico. En otras palabras, cómo el lenguaje de la recepción y consumo del arte nos ha autodomesticado.

Creo que aquí estas tocando el meollo del asunto. Mi intención es, precisamente, que tu participación sea directa. Me interesa colocarte en el interior de la ecuación, como parte integral de la obra, convirtiéndote en un actor más.

Considero que una relación indirecta con el arte es sumamente problemática ya que nos convierte en consumidores pasivos, en espectadores que miran desde fuera. Más que un tema político es un tema filosófico: a menos que estemos siendo implicados, la representación no puede realmente tocarnos de manera profunda. Para mí esto es lo que diferencia al arte del diseño o del entretenimiento.

Y en cuanto a la desubicación que mencionas, no es en lo más mínimo un fin en sí mismo sino un efecto secundario. Creo que estamos altamente condicionados (o autodomesticados como tú lo llamas) a mirar desde fuera, desde un espacio seguro y supuestamente objetivo y, al ser implicados de forma directa, automáticamente nos sentimos desubicados.

La similitud de la fiesta de los Akien con un *western* en formato de serie televisiva simple y poco ensayada tiñe de escasa solemnidad el performance, e imagino que también el material grabado que posiblemente transformes en una variante del proyecto. ¿Es esta similitud con las imágenes mediáticas de lo popular lo que proporciona a tu trabajo un papel de resistencia al *mainstream* del lenguaje del arte?

Por fortuna solemnidad y arte no son sinónimos. Desde el inicio de la modernidad, y desde mucho antes diría, los lenguajes populares han sido incorporados al *mainstream* del lenguaje artístico. Puedo pensar en muchos creadores, desde Aristófanes y Baudelaire hasta Buñuel, Jodorovsky, Mauricio Cattelan, Paul McCarthy, John Waters etc., quienes a partir de lo popular y la falta de solemnidad han logrado construir lenguajes artísticos que se han integrado en el *mainstream*. Más bien creo que, en el caso de la pieza *White Russians*, lo que se resiste al *mainstream* es el formato. No es coincidencia que, sin cambiar de tono ni contenido, el día en que Paul McCarthy deja de hacer



performance en vivo y comienza a crear objetos consumibles, pasa de ser un artista marginal a convertirse en parte del *mainstream*. Es una cuestión de formato, no de forma ni de contenido.

¿Plantear el lenguaje de esta manera es lo que provoca que la formalización visual sea rotundamente política?

Lo político en el arte es ineludible, solo que cierto tipo de arte apunta de manera más auto-reflexiva a su dimensión política que otro. El hecho de que este lenguaje apunte tan directamente a una dimensión política no quiere decir que no exista también una dimensión formal y estética.

El salón familiar donde discurre prácticamente toda la situación (los Akien, las visitas y la mutua interacción) está flanqueado por cuatro cámaras, dispuestas en cruz, cámaras por cierto de distinto formato. Tengo la sensación que son éstas los elementos más neutrales del set. ¿El hecho de la existencia de estas cámaras y de que un grupo de invitados sean parte de la performance implica que estemos hablando de un proyecto en dos niveles: acción en sí, y su residuo u objetualización? ¿Es una especie de escultura hecha en dos partes?

Aún si no hubieran estado grabando, si hubieran estado apagadas, la presencia misma de las cámaras juega un papel fundamental en el desarrollo de la situación. En este sentido, las cámaras no

tuvieron una función neutral sino que tuvieron la función concreta de resaltar la artificialidad y de recordar al visitante su papel protagonista. La pieza fue concebida esencialmente como una situación en vivo y las cámaras actuaron como objetos evidentes. Los vídeos resultantes tienen en primer lugar la función de documentación y, de llegarse a derivar algo de ellos en post-producción, se entenderá ya como una segunda etapa del proyecto¹.

¿Es esta actitud de crudeza, quizás de cierta rebeldía romántica, la que permite a un artista y a su práctica ser algo así como un agitador social más que un diseñador de imágenes? ¿No corre también, esta manera de trabajar, el peligro de auto-institucionalizarse?

Peligro de auto-institucionalizarse lo corre cualquier tipo de representación, desde la más convencional hasta la más vanguardista. Es por esto que más bien hay que pensar en cómo de

efectiva es una estrategia artística dentro de un contexto específico. Si esa estrategia termina por institucionalizarse pues se cambia de estrategia y ya está. Por otra parte, la pregunta sugiere que uno tendría que definir un rol único del arte y el artista y creo que a estas alturas del partido ya ha quedado claro que existen muchas formas distintas de entender y hacer arte. Para mí, hacer arte tiene una función social y discursiva, es un acto político que va mucho más allá de diseñar imágenes. Sin embargo, existe una diferencia muy grande entre ser un agitador social y ser un artista que opera dentro de un paradigma social: el agitador social responde a una agenda específica, a una meta a lograr, mientras que el artista alude a cuestiones sociales con el fin de provocar reflexión sean cuales sean las conclusiones.

En cuanto a la crudeza, en mi caso, es una estrategia, no un acto de rebeldía. La uso como una manera de recordarle al espectador su papel protagonista.

* Álvaro Perdiges (Madrid, 1971) es artista visual. Vive y trabaja en Los Ángeles.

NOTAS

1.- Nota del editor: *White Russians*, convertido en pieza de vídeo se presenta ahora por vez primera en la exposición *Ventanilla única*, cuyo curador es Roberto Barajas, que acaba de inaugurarse en el Museo de Arte Carrillo Gil de Ciudad de México.

