

FRANCISCO HINOJOSA
EL MUNDO DEL REVÉS

CARLOS VELÁZQUEZ
COOK FREE OR DIE

JESÚS RAMÍREZ-BERMÚDEZ
MARCADOS POR EL FUEGO

NÚM. 154 SÁBADO 23.06.18

El Cultural

[Suplemento de **La Razón**]

LA EXTENSIÓN DE LA MIRADA

GUILLERMO FADANELLI



Yohann Odeh. **Solárium**, escultura, sala de innovación, Museo Amparo, Puebla, México.

MERODEAR
EL PLANO OBLICUO
HÉCTOR IVÁN GONZÁLEZ

La extensión de la mirada

La reciente exposición de Yoshua Okón (México, 1970) en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo es punto de partida, como lo advierten estas páginas, para elaborar un relato sobre el arte disruptivo desde la condición del escritor —no del crítico de artes plásticas— y desde la certeza de que “toda explicación es un fraude”. Una propuesta que invita al espectador a “una impresión razonada” lo mismo que a una mirada “espontáneo”, y donde la ironía, el absurdo, el encuentro aleatorio, son elementos decisivos.

Por

Guillermo Fadanelli

-

22 junio, 2018



Risitas enlatadas, vista de instalación, Museo Amparo, Puebla, México, 2018. Foto: Especial

Lo siguiente es el testimonio personal y escrito de la obra de Yoshua Okón, y de su muestra *Colateral*, exhibida recientemente en México. Me valdré de ella para ofrecer algunas opiniones al respecto del arte disruptivo y crítico en general. Lo haré desde mi oficio o condición de escritor, no de crítico de arte ni especialista en el tema del arte contemporáneo. Como le sucediera a Dostoievski, a mí también me trastornan o me causan dolor las ciencias naturales, o el mundo de los hechos medibles. Prefiero sufrirlos que explicarlos, interpretarlos en mi beneficio que exponerlos a los demás como si se tratara de ofrendar a sus pies un cúmulo de sardinas muertas: me inclino por construir una ficción a partir de los supuestos e incontrovertibles *hechos* (ya Epicuro de Samos en el siglo IV a. C. desconfiaba de las teorías y abstracciones matemáticas porque consideraba que ninguna de ellas reflejaba o le hacía justicia a la realidad). La crítica literaria, y también la crítica o especulación de las artes no son, desde mi punto de vista, más que otro relato en la arboleda que traman las palabras y las cosas: el fragmento de una infinita escritura que se niega a describir el mundo como algo exterior a ella y que, en todo caso, toma el lugar de su interior y su contenido. Y aunque el relato crítico parta de un supuesto hecho cualquiera, no tardará en

alejarse de él y cobrar vida propia para convertirse en una moral, en el bosquejo de una ética o, en resumidas cuentas, en literatura. En el arte contemporáneo se hace literatura cada vez que se cuenta el relato acerca de un objeto artístico, e incluso lo que torna artístico al objeto es el tipo de relato que el crítico confecciona acerca de él (algunos lo llaman *narrativa*). De ello escribió suficiente el filósofo francés Jean François Lyotard (1924-1998), principalmente en el libro *La condición posmoderna*. Esta transgresión entre objeto y escritura sucede regularmente y casi sin falla; por más que nos acerquemos al objeto crítico, a la obra del artista — sobre todo cuando ésta da lugar a múltiples significados, o aflora en conceptos, o en historias que inventamos para justificar su valor— al mismo tiempo nos alejamos también de este mismo objeto: toda explicación es un fraude. Practicamos el rodeo, la digresión y la recreación, al menos en lo que se refiere a la justificación del ejercicio o la gimnasia creativa en las artes.

Yo me he mantenido cercano a la obra de Yoshua Okón desde los últimos años del siglo XX. Fui asiduo a La Panadería —espacio de rebelión artística que él fundó al lado de Miguel Calderón— y allí también me

eché a perder un poco más; conocí a buena parte de los artistas más jóvenes de aquella época y ensayé la destrucción de conceptos y de mi propia persona. Desde entonces, Yoshua y yo hemos mantenido una charla constante y una discusión al respecto de los más diversos temas relacionados con el arte y —en los años recientes— con la política, la globalización y el desastroso estado civil, ético y económico que se impone actualmente en México. Si algo puedo afirmar, como testigo y observador de su pasada muestra retrospectiva en el MUAC (y en el Museo Amparo), *Colateral*, es que para Yoshua Okón resulta fundamental permitir, o más bien aceptar, que la interpretación del espectador o de cualquiera que se involucre con su obra es inevitable, necesaria y creativa. Él sabe que el mirón completa la obra y se la apropia en alguna medida; debido a ello el rango en que la libertad de quien observa, piensa, trama o relata su experiencia es muy amplio en su caso. Nadie sostendría que una obra de arte carece de aspectos objetivos y, sin embargo, estos se ponen en juego para que *algo* comience a moverse y nos haga espectadores o víctimas de su gravedad, de su ser inconsistente, fluctuante y siempre a la deriva. Una vez que la gravedad de la cosa mostrada se expresa, uno se vuelve parte, motivo y consecuencia de su

influjo. ¿O hay otra manera de relacionarse con la obra exhibida?

EL RIESGO QUE CORRE la interpretación desmedida o demasiado interesada es parte del juego, de la paradoja a la que nos ha llevado el arte en su continua y acelerada desintegración conceptual e histórica. Gilles Deleuze (1925-1995) escribía que todo concepto es amorfo y se alimenta de digresiones. Y yo estoy de acuerdo; no creo que existan conceptos puros o immaculados: más bien se trata de hechos mentales cuya geometría es discreta, amorfa, caótica y accidentada; y que se transforman constantemente. Digamos que estos *hechos* no son sólidos, sino evanescentes y que la digresión o el paseo descriptivo e imaginativo forman su sustancia. Una característica actual del *concepto* en el arte es que resulta por naturaleza débil y maleable. Y además, como recién he mencionado líneas atrás, la crítica escrita o expresada vía el lenguaje articulado y acerca de una obra no es más que la pura extensión de ésta, y al mismo tiempo forma parte de su propia naturaleza (hace ya veinticuatro siglos Demócrito de Abdera, como se sabe, se había inclinado por una apreciación semejante del mundo, la materia y su percepción). Sin la conciencia de que la obra es incapaz de existir fuera de nuestra propia experiencia y existencia en el

mundo, no estaríamos más que implantando un dogma más y convertiríamos al juicio exclamado desde una instancia personal o individual —el crítico, el sujeto— en una especie de norma universal y absoluta. Esto, al menos desde mi punto de vista, es un despropósito. Una visión o aproximación tal como la que acabo de bosquejar comprende e hilvana la obra de artistas cuya calidad y singularidad, además, es palpable: Mike Kelley, Chris Burden, Paul McCarthy, por ejemplo.



HCI, vista de instalación, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Ciudad de México.

La obra de Okón no contempla el juicio dogmático ya que él se preocupa por cultivar la libertad de interpretación alrededor de la obra que produce. Esto es

algo que siempre me ha interesado de su labor creadora: su renuncia a imponer caminos formales o rígidos, y su inclinación a permitir la participación del espectador en la construcción de una impresión razonada o de un acercamiento primitivo y espontáneo a la obra mirada. Es evidente que la ironía es otro de los rasgos resaltables de la obra de Okón, el juego y la mezcla en apariencia aleatoria de los símbolos: el cultivo de lo absurdo y del exabrupto social y de la maldad e ingenuidad individual (sé que la ironía es la piedra de toque de la tendencia romántica en la sensibilidad humana, pero quien esté interesado en ella podrá descubrir los lazos que existen entre el romanticismo rebelde y una considerable extensión del arte contemporáneo).

Tertuliano (siglo II d. C.), acaso el más testarudo y rebelde de los Padres de la Iglesia, jamás canonizado, afirmaba enfáticamente que si algo es absurdo entonces es verdadero (expresado su argumento en esta ráfaga y expresión sucinta). En la obra de Yoshua, como en la de otros artistas actuales, la ironía camina de la mano del absurdo, pero no del absurdo como vaciedad o sinsentido, sino como expresión que contiene verdad y dirección. El absurdo nos muestra que la normalidad no es más que una tradición impuesta para sobrevivir, aunque poco nos habla de

los infiernos, intersticios morales o despropósitos lógicos que influyen en el juicio de todo ser sensible. La digresión, la ironía, el absurdo y la construcción de símbolos se expresan también en un espacio considerable de la obra de Okón. Así, él gusta de mezclar significados, escenas, valores sociales para dotarlos de un aspecto que puede ir desde la parodia, la mezcla indiscriminada de géneros hasta la humillación de los actores que poseen un papel en sus videos o fotografías (algo que suele incomodar al observador pues éste se pregunta si tal humillación forma parte de la intención misma de la obra o es involuntaria) y el juego barroco de las imágenes. Hans-Georg Gadamer, en *Verdad y método*, apuntó que “el artista crea libre de todo encargo y no se deja manipular por la moral pública. Esto le da libertad y lo convierte en un marginado”. Sin esta especie de marginalidad, la cual Okón practicó en su obra desde el centro de *arte anti-arte* La Panadería, hasta la reciente retrospectiva y exhibición en el MUAC, su obra sería predecible y digna de entrar al quirófano para ser diseccionada y clasificada. Yo apuesto a que no lo podrían hacer tan fácilmente porque cada obra suya posee el carácter de la individualidad y de la aparente ocurrencia —o epifenómeno— pese a que él tenga en el momento de la creación más o menos

claro o definido lo que desea hacer: es decir, actúa como un obrero de lo que *tiene que ser* construido. La promiscuidad de los símbolos lo mantiene al margen de una explicación definitiva y es gracias a este escapismo que, como artista, ha logrado mantenerse todavía productivo y alerta.

“Si bien el arte se nutre de nuestros prejuicios, pues de lo contrario carecería de interés, la mirada de Okón no es una mirada descuidada o de racionalización apresurada”.

ESTA CAPACIDAD DE CREAR símbolos en apariencia encontrados, disímiles o contradictorios intenta ser un reflejo de lo que podemos llamar *mundo contemporáneo* y en el que la convivencia ridícula y estridente de objetos nos hace reflexionar y nos confronta con la velocidad y manía de las conductas sociales y de las *tradiciones espontáneas* o al vapor que nos atosigan. En su *Crítica de la razón cínica*, Peter Sloterdijk ha hecho notar lo siguiente: El empirismo ilimitado de los medios imita de alguna manera a la filosofía al apropiarse de la mirada de ésta sobre la totalidad del ser. Un hombre y una

mujer; tenedor y cuchillo; sal y pimienta; ¿qué se puede objetar a ello? Intentemos otras uniones: señora y puta; ama a tu prójimo y mávalo; hambre canina y desayuno con caviar.

Yoshua Okón obtiene de esta capacidad de empirismo y simbolismo ilimitado el impulso que da vida a varias de sus obras —pienso

en *Bocanegra* (2017), *Pulpo* (2011)

o *Chocorrol*(1997). En *Bocanegra* se da, por ejemplo, una especie de autoaniquilación de la historia: una locura sin referentes y un descontrol de los emblemas y de las consignas éticas. Las nociones fascistas sumadas a la emblemática nazi y al deseo de pertenecer a una secta se mezclan dando pie a una especie de teatro del absurdo, en el que Antonin Artaud e incluso Eugène Ionesco estarían sentados muy a gusto en primera fila. Si bien el arte se nutre de nuestros prejuicios, pues de lo contrario carecería de interés, la mirada de Okón no es una mirada descuidada o de racionalización apresurada; su fascinación por los aspectos primitivos de lo humano y por la conducta social desmesurada, absurda y carente de fundamentación, más su vocación de espectador del retruécano y la deformidad moral, de la humillación humana y la contradicción social lo convierten en un entomólogo de la desgracia. No

construye reflexiones, sino que expone actos de voluntad primigenios nacidos de la observación de su entorno. Okón, como él mismo lo sostiene, se halla interesado en procurar la reflexión y el juego crítico, aunque para ello tenga que buscar o entrometerse en las grutas de la psicología humana y en el desalentador espacio de la política y de las prácticas bochornosas del poder económico. No lo hace desde la mirada de un experto, pues ello sería un suicidio conceptual; pero sí crea su obra lanzado por una autoprovocación y un probable dogmatismo íntimo que él mismo intenta destruir y modificar.



Bocanegra, vista de instalación, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Ciudad de México.

UNA VEZ EXPRESADAS estas generalidades me veo totalmente de acuerdo con Lyotard, quien también fue crítico de arte, aunque antes filósofo, en el hecho de que es hoy imposible sostener una posición dogmática de verdad en casi todas las áreas del conocimiento. Y esto sucede porque los fundamentos del humanismo, la historia o la arqueología de los signos esenciales y trascendentales, firmes o sin mácula ha sido puesta en entredicho —“hoy somos más hijos de nuestro tiempo que de nuestros padres”, exclamaría Guy Debord. Debido a ello creo que el quehacer de Okón es, en general, una construcción de crítica y de sentido. Como lo ha expresado la crítica de arte Helena

Chávez, carece de importancia considerar la obra de Okón como un *arte político* puesto que finalmente un solo adjetivo limita y degrada la noción de *arte* y, en todo caso, es preferible acudir no a la definición por la vía de una sola característica, sino anteponer varios adjetivos, juicios, metáforas y acudir a la complejidad en vez de al simplismo retórico o pontificador. Toda política es ante todo una ética.

“En la obra más reciente de Okón es notoria la intención de acentuar el carácter de crítica política, tanto como

la necesidad de exhibir y hacer
escarnio de los símbolos del poder —
pienso
en *Oráculo* (2015), *Miasma* (2017), *C
hille* (2009)”.

En la obra más reciente de Okón es notoria la intención de acentuar el carácter de crítica política, tanto como la necesidad de exhibir y hacer escarnio de los símbolos del poder —pienso en *Oráculo* (2015), *Miasma* (2017), *Chille* (2009), por ejemplo. Sin embargo, como he dicho antes, la posibilidad de interpretación, la ambivalencia del objeto y la ironía estética son aspectos más o menos evidentes en su obra. La crítica a una globalización que no es considerada humanismo ni expansión de los bienes de la civilización, sino grosera acumulación y especulación económica y deterioro del medio ambiente se halla representada o expuesta en su obra; y esta crítica se realiza, a veces, desde el panfleto o la denuncia directa, o a veces también desde la insinuación, la digresión y el rodeo. *El excusado* (2016) —pieza que realizó en complicidad con el artista español Santiago Sierra y que alude al Museo Soumaya en Ciudad de México— no es, y así lo

relata Okón al crítico y curador de su reciente exposición en el MUAC, Cuauhtémoc Medina, un desprecio del museo como espacio de exhibición del arte, sino más bien una crítica a los símbolos que, a costa de una idea taimada del arte, crea el poder empresarial. Es decir, utilizar el arte como lavatorio de culpas para aquellos que han acumulado demasiado poder en un país de indigentes es ya en sí un malentendido de dimensiones que sobrepasan el terreno ético del país o de la sociedad local. Si alguien ha acumulado de manera legal miles de millones de dólares, tal hecho no representa necesariamente un delito por parte del acumulador individual, sino una grieta enorme en las leyes que se lo han permitido. No por otra razón es que Okón ha hecho explícita su idea de que la economía de libre mercado en la actualidad o el *neoliberalismo* —como gustan llamarle— debe estar regulada y organizada para que no dañe a los más débiles y para que, al mismo tiempo, garantice la libertad que requiere el ejercicio de los deteriorados *derechos fundamentales* del ser humano.



El excusado, vista de instalación, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Ciudad de México.

Me inspiro en el filósofo moral estadounidense John Rawls (1921-2002) al afirmar que la riqueza que se construye sobre la miseria de los demás es detestable y que sólo es aceptable si no empobrece a los otros y crea, además, riqueza y bienestar a su alrededor. A partir de uno de los aspectos de su obra y de su inclinación a realizar la crítica de lo político, tenemos no a un activista, sino a un observador y denunciador de las paradojas sociales. Como lo pronunció Henry David Thoreau (1817-1862) —hoy tan citado— en su conferencia y libro *Desobediencia civil*, es indispensable que cada individuo se torne una

pequeña piedra, una mínima resistencia para el paso destructor y aplastante de la maquinaria de un sistema que, si bien es complejo, continúa siendo asiduo a prácticas bárbaras de menosprecio civil y de acumulación primitiva de riqueza. No me detendré yo en el tema del mestizaje, de las etnias y de los fascismos a los que se refiere Okón en la retrospectiva aludida, puesto que entonces tendría yo que escribir un libro. No obstante, estoy de acuerdo con el filósofo Walter Benjamin (1892-1940), cuando identificó dos clases de fascismo: el fascismo propiamente dicho, y el contra fascismo; ¿cómo escapar de ambos extremismos? ¿Es posible construir espacios de prudencia convivencial? ¿Es posible juzgar desde ningún lugar o desde un sitio intermedio los sucesos que nos son importantes para llevar a cabo una vida cotidiana digna y sin menosprecio? Buena parte de la obra de Yoshua Okón alude a estas preguntas. Ya la interpretación y el valor de su crítica le pertenece al espectador y a los relatos que su obra encarna y provoca.



Chille, vista de instalación, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Ciudad de México