



Yoshua Okón

Chille, 2009. Sesenta y dos esculturas de yeso en bruto. Colección VHP.

RICARDO POHLENZ

Yoshua Okón, junto con muchos de los artistas que han determinado el mapa político del arte contemporáneo en México a lo largo de los últimos veinte años, surge de la escena marginal de mediados de los noventa formada por recién egresados de diversas escuelas de arte (dentro y fuera del país) que no encuentran un lugar (o su lugar) en un panorama en el que, aunque se ponderan las manifestaciones del arte contemporáneo (con exponentes como Helen Escobedo, Felipe Ehrenberg, Mónica Mayer y Maris Bustamante, entre otros), se lo había relegado como una manifestación extemporánea (en exposiciones traídas a los museos emblemáticos) y periférica (que tenía su lugar en espacios alternativos). En 1993, por una iniciativa llevada por Eloy Tarcisio al Instituto Nacional de Bellas Artes, se crea Ex Teresa Arte Actual como un espacio oficial para lo marginal, pero esto no será suficiente. Frente a la necesidad de espacios en los que no medie la autoridad, donde los artistas (acompañados siempre de una escena cultural trashumante) tuvieran un lugar de encuentro para presentar su obra, Yoshua Okón y Miguel Calderón utilizan el local cerrado de la familia del primero para fundar La Panadería, que como centro cultural rápidamente se convirtió en uno de los lugares donde estaba sucediendo lo que seguía (algo semejante pero distinto sucedería con Temístocles 22). Y siguió siendo y siguió sucediendo mientras estuvo abierta,

y ahora permanece en un imaginario fundacional, documentado de manera semejante a la Revolución Mexicana, una constelación de imágenes emblemática que alude a un pasado tan remoto como inmediato del que puede seguirse especulando.

De este grupo de artistas, muchos de los cuales no solo han destacado en la escena local sino que han saltado a los circuitos internacionales, surgiría después la iniciativa, supervisada en gran parte por

El Excusado, 2017. Instalación: excusado funcional, bronce cromado. Vista de la instalación, Museo Universitario de Arte Contemporáneo MUAC.



Okón, de crear un espacio de discusión entre artistas, un lugar donde ver y proponer, sin fines de lucro y de nueva cuenta, más allá de las instituciones oficiales, que los llevará a fundar SOMA en noviembre de 2009. Consigue, con la colaboración de estos artistas (entre los que están Eduardo Abaroa, Pablo Vargas Lugo y Sofía Taboas), un bastión desde donde se siga construyendo y proponiendo una discusión que vaya perfilando los nuevos alcances y potencialidades del quehacer artístico, enfrentando los intereses y consignas de grupos conservadores que insisten en imponer un arte más genérico y convencional.

Solo se puede separar la obra de Okón de su trabajo de gestión en los términos en los que puede catalogarse y decir: esta es la obra y esta es la gestión. Pero es desde las dos que plantea una discusión beligerante (que, según la nueva terminología, no rompe, sino que discrepa) que va desde los usos y costumbres –por decirles de algún modo– que se tienen sobre los bordes que rompen lo canónico hasta una búsqueda paradójica de nuevos horizontes por alcanzar (y romper). Todavía, en la pregunta de qué es arte y qué no, sobre lo que dice o puede decir el arte, los vínculos paradójicos que tiene con los procesos políticos y culturales de un país (se debe recordar que el arte contemporáneo deja de ser marginal en México con el neoliberalismo), y, por tanto, sobre las relaciones de poder y los pactos que lo han ido definiendo como parte del paisaje social. Y no quiero decir que el arte contemporáneo y el neoliberalismo



El fantasma del neoliberalismo

Hace alegorías explícitas de los malestares de la sociedad de consumo a partir de las relaciones de poder, ya sean políticas, culturales o mercantiles, y el impacto y las consecuencias que tienen en ciertos grupos endogámicos. Salta de un lado de la frontera al otro, para hacer un subrayado que satiriza el estado de las cosas al documentar o recrear –generalmente en video– diversos comportamientos sociales.

sean la misma cosa, pero corren de manera paralela, viviendo la paradoja que existe entre la sedición y la lógica del mercado. Okón abreva de los dos mundos para hacer una denuncia exacerbada –muchas veces obscena– de los malestares culturales contemporáneos. Hace alegorías explícitas de los malestares de la sociedad de consumo a partir de las relaciones de poder, ya sean políticas, culturales o mercantiles, y el impacto y las consecuencias que tienen en ciertos grupos endogámicos. Salta de un lado de la frontera al otro, para hacer un subrayado que satiriza el estado de las cosas al documentar o recrear –generalmente en video– diversos comportamientos sociales, siempre empujando la rayita un poco para

allá, otro poco para acá, tomando temas y motivos de una cultura que se ampara en la subversión. Por una parte, cita las particularidades del folklor local al haberle puesto Chocorrol al perro que protagoniza la pieza de video del mismo nombre (*Chocorrol*, 1997) aludiendo a los usos locales del nombre del pastelito industrial de la Marinela como apodo en ciertos estratos, entre albañiles y lavacoches (la acción que desempeña el perro en el video –donde monta a un perrita de aguas– es una clara alegoría de aspiraciones de estos estratos). Por otra, rinde homenaje a otros creadores, como en la escena donde emula los excesos sociales que muestra Pier Paolo Pasolini en el filme *Saló*, con una pieza de video donde

Freedom Fries: Naturaleza Muerta, 2014. Video monocal. 3'42".





Oracle, 2015. Videoinstalación en dos canales sincronizados. 12'36".



Pulpo, 2011. Videoinstalación. 4 proyecciones sincronizadas, 8 cubetas de Home Depot con hule espuma, logo en serigrafía. 18'31".

intercala escenas de una jauría humana con tomas del estacionamientos de un centro comercial, en el condado de Orange, en California).

Ha pasado más de un año de “Colateral”, su primera gran retrospectiva en el MUAC, en Ciudad de México, curada por John C. Welchman, y ahora Yoshua Okón ha inaugurado en abril de 2019, en el Centro Cultural Matucana, una muestra monográfica de su obra, curada por Gonzalo Pedrero. En la primera revisa más bien sus subrayados sobre los malestares, consecuencias y excesos que produce el neoliberalismo, como los daños colaterales a una hegemonía económica mundial siempre evanescente; la segunda se centra más bien en las relaciones (o, podría decirse también, las alusiones) que tiene su obra con el poder. Y aun cuando en algunas de sus obras hay una referencia evidente al poder o a sus extensiones o sucedáneos –entre los que se cuentan la agrupación nazi que protagoniza *Bocanegra* (2007), la evocación al régimen militar de Pinochet en *Chille* (2009) o el logo en forma de AK-44 que denuncia la *Chiquita Banana* (2004)–, esta está dirigida, más bien, a lo que está detrás del poder; sea ideología o doctrina. Es a eso que resulta tan presente como inasible (eso que está en lugar de y que lo dice en lugar de), que resulta insopportable e incómodo. Eso que se atisba a través del monitor o de la ventanilla del avión; que es a la vez solemne y denigrante, y al que solo alude –desde el humor y el escarnio– como muestra del horror de las consignas y los patrones sociales que las generan.

Así, los excombatientes de la guerra civil guatemalteca hacen maniobras militares en *Octopus* frente a la cámara –que

las convierten en coreografías–, en el estacionamiento de una tienda de cadena estadounidense en un barrio popular de Los Ángeles. Así, invitado a Israel para hacer una pieza de sitio específico, construye una escultura performance con el único candidato que responde al anuncio clasificado puesto por el artista en un periódico local en Herzliya, que baila sobre una tarima con una cinta naranja (aludiendo al símbolo de ocupación usado por los palestinos) atada al pene frente a ocho monitores, ocho cámaras y luces de discoteca, para luego, con la grabación, producir una pieza en video multicanal.

Okón juega con las asunciones y los sobrentendidos que pueden darse a partir de las construcciones que documenta utilizando –precisamente– a aquellos que las ejercen o son víctimas de ellas: neonazis mexicanos haciéndola de neonazis mexicanos; la mujer con gordura morbosa víctima de las corporaciones posa como venus neolítica en el lugar de sus consumos (omnipresente en sus sucursales). No se trata de alguien haciéndola de otra cosa sino de alguien haciéndola de sí mismo, pero en ese *hacerla de sí mismo*, en lo paradójico que resulta como simulación, queda abierta una brecha. En la brutalidad de sus contenidos Okón no deja de invocar lo inmanente, algo que se da –o que se alude– como fantasma.

El título de su pieza, *HCl*, alude al contenido principal del vómito (que fue donado de manera anónima por las pacientes que sufren de bulimia y son atendidas en una clínica especializada) que corre por un tubo a lo largo de su retrospectiva en el MUAC como una esencia pero también como un gesto. Es la consecuencia de un

sueño incumplido pero también es ese sueño incumplido. Está en lugar de todas las pacientes de bulimia que lo donaron y tiene una presencia semejante a la de los coros que usa en otras de sus piezas. Frente a ese recorrido perpetuo, a ese río que se come a sí mismo mientras dure la exposición en salas y que percibimos un tanto desde la repulsa y otro tanto desde la fascinación, no podemos dejar de ver una manifestación en cuerpo presente (o mejor dicho, en líquido presente) de algo que solo se manifiesta (o se aparece) en sueños: es un resto escatológico que se sublima.

Esta sublimación –no quiero decirle redención– me hace pensar en las novelas morales del Marqués de Sade, una de las cuales sirvió de modelo para la película de Pasolini, que se usó de modelo en la pieza de video de Okón. Me hace pensar también en las consecuencias sociales, políticas y personales que tuvo para Pasolini su película, y las que tuvo Okón por su pieza de video. Tanto el uno como el otro hacen alegoría de un estado de las cosas, denuncian un clima político, están en un lugar distinto en el tiempo. Pasolini se convertirá en un mártir ideológico (su fantasma acabará por ser encarnado –en este juego posmoderno de las sustituciones– por Willem Dafoe en una película de Abel Ferrara). El peligro que corre Okón es convertirse en aquello que denuncia y critica con su obra: en un producto del neoliberalismo. Hasta ahora, como en el fútbol, ha sabido desmarcarse. Seguramente lo seguirá haciendo, librándose de convertirse –como otros artistas– en una marca registrada.

RICARDO POHLENZ

Poeta visual y escritor. Crítico de arte, cine y cultura mediática.