

Yoshua Okón

Yoshua Okón

© Yoshua Okón
© Autores de los textos y fotógrafos / *Authors of the texts and photographers*
© Editorial Landucci, S.A. de C.V.
Colima 233, Colonia Roma
06700 México, D.F.

Primera edición / *First Edition*
México, D.F., 2010
ISBN 9780982678916
Library of Congress Control Number 2010927339
Impreso en Corea del Sur / *Printed in South Korea*

Reservados todos los derechos. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, incluidos los electrónicos, sin permiso del titular de los derechos.
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced in any form without written permission from the publisher.

Todas las opiniones que aparecen en esta publicación son responsabilidad de sus autores y no del editor.
All opinions expressed within this publication are those of the authors and not necessarily of the publisher.

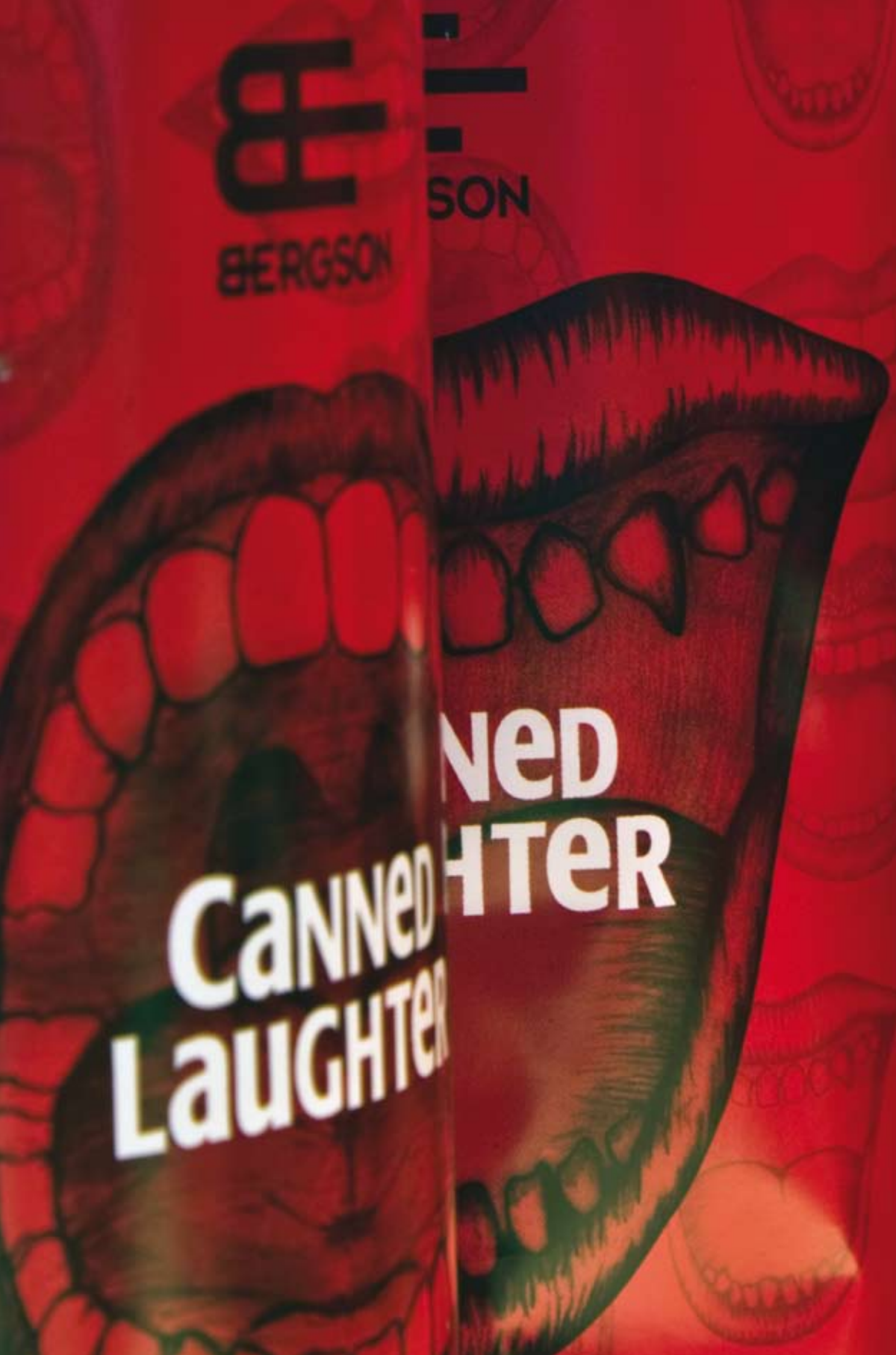
landucci 

Apelar al negativo productivo

Por Betti-Sue Hertz

Las instalaciones de video de Yoshua Okón se basan en narrativas improvisadas creadas por el artista y sus colaboradores, en su mayoría intérpretes/agentes¹ dispuestos a participar en un juego de azar social que fácilmente podría salirse de control. Estas obras provocan que los espectadores examinen aspectos de conducta social en el contexto de la nación-estado autoritario y el comportamiento individual dentro de estos sistemas de contención social. Okón ejerce presión sobre los espectadores para que cuestionen sus propias actitudes hacia el poder, la ética y los prejuicios en relación a las clases, el estado y la marginalidad. Al mantener la creencia de que la humanidad tiene a su alcance una compleja red de miedos y deseos, la violencia psicológica comparte el escenario con lo absurdo y la comicidad. Las travesuras relativamente serias que en él se desarrollan se convierten en reacciones de choque por parte del público, a la vez que proporcionan un espacio para reírse de sus propias debilidades. Para lograr una inmediatez de propósito, Okón, artista radicado en la Ciudad de México, a menudo crea obras en o cerca del lugar donde en un principio se exhibieron, estableciendo, de esta manera, una correlación directa entre el mundo cotidiano de determinados subconjuntos sociológicos y la localización de un proyecto.

En México existe una larga historia de producciones culturales y también una rica tradición artística indígena. Asimismo, la ciudad ha demostrado ser un cuerno de la abundancia en cuanto a materiales de origen, influencias e ideas para los artistas de la generación de Okón (1970), incluyendo a Miguel Calderón (1971), Eduardo Abaroa (1968) y a Pablo Vargas Lugo (1968). Artistas un poco mayores, como Gabriel Orozco (1962) y Francis Alÿs (Bélgica, 1959), son reconocidos internacionalmente por su uso de la ciudad como una fuente de producción. La vida de la calle y algunos de los habitantes que circulan en el centro de la Ciudad de México han inspirado y alimentado el quehacer de estos artistas. En algunos casos las relaciones informales que se desarrollan entre las personas y los objetos, así como los eventos y las actividades comerciales que los artistas encuentran en su vida cotidiana, tienen eco en las estrategias artísticas. Para ellos, los contactos con los habitantes de la ciudad, que van más allá de las diferencias extremas de clase, nivel educativo y antecedentes familiares, han llegado a ser reconocidos como actos políticos que tienen cierta resonancia entre la generación anterior de modernistas mexicanos de izquierda, pero desligados de sus mitos y propaganda. Estos sucesores contemporáneos no han inventado una mitología en torno a la convergencia de la cultura europea e indígena, sino que viven en el mundo mestizo que



heredaron y, por ello, reflejan la realidad de la vida cotidiana dentro de una construcción mayor, la de nación-estado y capital internacional y global.

En México, la resonancia de las culturas antiguas, la historia profunda y violenta de los conflictos emblemáticos como el primer encuentro y la época posterior de los conquistadores, la Revolución que ahora cumple 100 años, así como los gobiernos recientes que siguen los modelos neoliberales, constituyen los cimientos de una fuerte identidad nacional y cultural a la que muchos artistas mexicanos acceden y navegan como parte de su proceso artístico. Al igual que en otras grandes ciudades, la informalidad de la cultura de la calle y la espontaneidad de las interacciones que ahí tienen lugar abarcan una variedad de comportamientos, incluidos los actos de generosidad al azar y, por el contrario, los actos que engendran miedo; lo que conlleva una mayor conciencia de las reglas tácitas y un sentido instintivo de lo que es necesario para la seguridad y la supervivencia. La ciudad es un microcosmos urbanizado de las huellas de esta historia, incluso en el plano de la vida cotidiana.

En muchos sentidos, México es una sociedad abierta en comparación con otros países bajo el mismo nivel económico. El entorno urbano se alimenta continuamente por un flujo constante de migración, dando como resultado la formación de una población cosmopolita muy variada. Mientras esta condición ha fomentado una cualidad vibrante y dinámica en las ciudades, también ha engendrado culturas de extremos. Los altos índices de tráfico de drogas han dado al país una reputación de peligrosidad. Sin embargo, para caracterizar la violencia en términos de criminalidad, habría que pasar por alto el meollo del asunto, es decir, que el Gobierno, con su larga historia de relaciones sociales clientelares, políticas fallidas y corrupción ha creado unas condiciones excelentes para la producción de brutalidad en el plano personal y doméstico, así como en la esfera cívica. En esta cultura, la única clase de violencia que no está presente es la que corresponde a la existencia de un ejército fuerte, lo que no quiere decir que escaseen los soldados, pero la situación dista mucho de las culturas militaristas que han dominado muchos otros países de América Latina. Gran parte de la sancionada violencia en contra de la población en general es tolerada por los corruptos gobiernos locales y nacionales que crean las condiciones perfectas para la devaluación humana. En el proyecto artístico de Okón se entabla un diálogo con esta problemática nacional, lo que marca la suya como una producción mexicana, pese a que los tipos de intercambio colectivo que evidencia crean una intersección con patrones sociales observados en otras partes del mundo.

Las peculiaridades de la Ciudad de México se prestan para ser la fuente de las imágenes y del diseño espacial de Okón, que surge de un deseo por exponer trozos de la compleja red de jerarquías sociales que se negocia todos los días. Los comentarios sobre sus videos tempranos, protagonizados por policías que realizan diversas actividades sencillas bajo la dirección del artista, señalan que estas imágenes, basadas en el tiempo, demuestran claramente la contradictoria dinámica de poder que conforma el orden social caótico.² Lo que comenzó para él como un intento un tanto peregrino de enfrentar sus propias inquietudes en torno a las relaciones de clase y poder, se convirtió en una expresión audaz de la complejidad de los juegos de poder que se deriva de la ignorancia y la inseguridad, donde la manipulación y

las ganancias económicas van de la mano. En última instancia, en su obra el estado psicológico que corresponde a estar atrapado entre el conocimiento y el miedo logra una posición importante, como un intercambio emocional tumultuoso entre individuos.

Las relaciones de poder subvertidas y los puntos de incomodidad que pueblan sus instalaciones de video, aunque no duplican precisamente los eventos que tienen lugar fuera del marco teatral de su obra, aluden sin duda, de una manera más abstracta, a los incidentes de confusión social que a menudo se dan entre las personas de diferentes subculturas y clases. Por ejemplo, en *Orillese a la orilla* (1999-2000), los policías, que provienen de la clase baja y sólo cuentan con una educación básica —la infantería del gobierno local—, ejercen cierto poder sobre el artista: en uno de los videos, el “poli” amenaza al artista y camarógrafo con su bastón. Incluso teniendo en cuenta que el artista paga a los intérpretes para actuar en su estudio bajo sus instrucciones, en este escenario, ¿quién es más vulnerable? Y ¿quién quedaría más indefenso en caso de surgir una falta de comunicación o problema en la relación?, ¿quién ostenta un poder más convincente? Esta obra expone una lucha entre la violencia de la fuerza bruta y la capacidad, adquirida mediante una educación privilegiada, de manipular con palabras e insinuaciones. Okón retoma esta dinámica en instalaciones de video posteriores, entre ellas, *Bocanegra* (2007) y *Rusos blancos* (2008). Sus obras requieren con cada vez mayor frecuencia un nuevo jugador, un tercer actor en el juego de azar que abre paso a las expectativas sociales. Cada vez más, el espectador mismo se convierte en dicho tercer actor. Aunque este suela ser el caso en el arte de la instalación, el tratamiento que da al fenómeno de estar “dentro” de una obra de arte, ha tenido consecuencias emocionales fundamentales para el espectador, que operan fuertemente a nivel psicológico, fisiológico y político.

La historiadora de arte Claire Bishop ha escrito extensamente sobre la instalación, y, en particular, sobre su auge en las últimas dos décadas. Al escribir acerca de varios proyectos de artistas con sede en Europa, durante la primera mitad de la década de 2000, en los cuales la obra se plantea en contextos políticos locales en conflicto, reconoce la apropiación de la posición de los actores por los artistas como fuente de significado para las obras. Los cuerpos físicos de estos actores/participantes desempeñan un papel de particular importancia en la transmisión de las cuestiones sociopolíticas que tienen relevancia y resonancia para todos los involucrados. Sobre todo, en el caso de las colaboraciones con participantes, los artistas crean obras que exponen las dificultades o contradicciones de las dinámicas económicas, sociales y políticas del lugar, a menudo en relación con el trabajo y la figura de la agencia. A modo de ejemplo, *Risas enlatadas* (2009) se centra en un problema laboral muy común en el contexto mexicano. En este proyecto se deconstruyen los códigos de comunicación de la imagen corporativa, desde el uniforme con el logo hasta la arquitectura del interior de la fábrica. Filmada en Ciudad Juárez, una ciudad del norte de México que comparte frontera con el estado de Texas, Okón creó el simulacro de una fábrica en un tramo donde prevalecían las naves vacías de maquiladoras³ abandonadas. En ella hizo que unos trabajadores —a todas luces mal pagados— fabricaran latas de risa, un producto multimedia fundamental para los productores de comedias de televisión. Para ello, había contratado a unos trabajadores locales

y las risas de cada uno fueron “orquestadas” en un coro tradicional para recrear carcajadas histéricas, nerviosas, malvadas, y así sucesivamente. Al público de la instalación se le invita a reflexionar sobre los límites de la espontaneidad en relación a esta emoción dentro del discurso de la obra y la lógica serial de la industria manufacturera. Como el artista declara:

La obra surge de mi interés en lo inexplicable que es el humor y sus sutilezas, y también tiene que ver con la imposibilidad de traducir las emociones verdaderas y reproducirlas a través de medios tecnológicos. Me interesa la traducción de la risa sobre todo porque la veo como un “gesto social” que también se relaciona con mi proceso artístico en su sentido más amplio.⁴

Bishop escribe que las “relaciones intersubjetivas no constituían un fin en sí mismas, sino que servían para desplegar un nudo más complejo de preocupaciones relativas al placer, la visibilidad, la participación y las convenciones de interacción social”. Continúa con una reflexión sobre la cambiante relación de los conceptos de autoría en esta nueva configuración de artista/participante/audiencia. “Las mejores prácticas de colaboración de los últimos diez años abordan esta contradicción entre la autonomía y la intervención social, y meditan sobre esta antinomia, tanto en la estructura de la obra como en las condiciones de su recepción”.⁵ Okón, al igual que otros artistas de su generación, ha ido incorporando la recepción misma en obras de arte que son también intervenciones sociales enmarcadas dentro de los parámetros del arte de la instalación, sobre todo en situaciones donde el espectador se convierte en participante, ya sea de manera intencional o involuntaria. Esta equiparación de funciones es necesaria para el éxito de gran parte de sus obras producidas entre 2007 y 2009.

Okón aprovecha las condiciones de producción y recepción de manera particularmente perversa, como también hacen otros artistas identificados por Bishop, incluyendo a los británicos Phil Collins y Jeremy Deller y al artista polaco Artur Zmijewski, los cuales rebasan las normas de cortesía al exigir que sus actores y colaboradores realicen actos extremos, vergonzosos o absurdos. El arte de la instalación tiene la ventaja de cambiar la relación entre el objeto de arte y el espectador de forma instantánea e imperceptible, dándole suficiente distancia a uno del otro para insertar al espectador en escenarios contruados, que abordan realidades crudas. Esta estrategia funciona perfectamente para Okón, pues aprovecha estas condiciones al máximo para promover el drama emocional en la obra a través de la inclusión de los miembros de la audiencia como tercer actor. Lo que pasa es que la capacidad de representación se convierte, en parte, en responsabilidad del espectador, y ahora que le corresponde este papel, muchas veces sin saberlo, se da cuenta de que también tiene la obligación de asumir una responsabilidad no buscada, cambiando el papel de espectador por el de actor. Lo más importante es que el contrato que uno asume como espectador, aunque de manera involuntaria, es vinculante, al menos en teoría. Quiero decir, que resulta imposible eludir una relación emocional con la obra una vez que se entra en la instalación. Es en este punto que uno debe tomar algún tipo de responsabilidad por lo que

ve y lo que sabe. Eso no quiere decir que uno deba hacer algo al respecto o tomar alguna acción específica para justificar su posición como espectador responsable. De hecho, en muchos casos, el espectador es irresponsable. Realmente no importa, ya que el juego es otro. Se convierte en un dilema de conciencia frente a la intimidad, la sexualidad, la perversión y la inversión que se desarrolla dentro de la obra. Aunque muchas de las instalaciones aprovechan, sobre todo, el espejismo en el plano fenomenológico, este espejo lacaniano extiende la dislocación y discontinuidad en el espacio liminal en el sentido cinematográfico, que se cierne en algún punto entre la presencia de los documentales y los mecanismos de escape de la ficción dramática. La inestable capacidad de los espectadores por situarse en relación a la obra de arte es desconcertante, porque las posiciones de poder que se confunden en la(s) pantalla(s) dificultan el distanciamiento psicológico, posiblemente por medio de la culpa. El peligro que se trasmite en estas obras depende, en parte, de la vocación realista atribuida al video como medio, que es una de las razones por las cuales los programas de *reality show* han sido tan adictivos. Para estas operaciones comerciales, la gente común, que a menudo no está preparada para los retos que enfrenta como miembro de un elenco construido, acepta participar en un juego ideado para el entretenimiento de los espectadores. Si bien hay algunas similitudes con el proyecto de Okón, la escala y el contexto de sus obras se basan en la estrecha relación espacial entre la pantalla y el público televidente dentro de la esfera relativamente enrarecida del museo o galería. Además, a menudo crea sus proyectos a partir de una invitación de un curador para exponer su obra en un museo o una galería. En la Ciudad de México, procede a socavar las estructuras sociales e identidades icónicas de esa sociedad. En Alemania, se dirige a la función de la distorsión en el juego de la fantasía. En California, revela una versión *laissez faire* del existencialismo.⁶

Lo cierto es que existe una tendencia hacia el sadismo en varias de sus obras, y esta tendencia se debe a la elección —fascinación u obsesión— del artista. Es como si el sadismo estuviera en todas partes y sólo hace falta descubrirlo y exponerlo con toda su fealdad para que los espectadores nos sintamos obligados a afrontar nuestro sentido, ya erosionado, de la ética y la justicia. Se abre así una ventana insólita a diversas formas de depravación que permanecen ocultas a la mirada general. Al artista le fascinan los mecanismos inconscientes que existen en los actos negativos y los insultos.

La obra de Okón comparte algunos atributos con los eventos de resistencia física concebidos por Santiago Sierra (1966), que se presentan también como instalaciones de video de un solo canal, o bien, de audio-video. Sierra, originario de España pero radicado en México desde 1995, es conocido por su “escultura social”, término acuñado por el artista alemán Joseph Beuys (1921-1986). Como escribe el curador Joan Rothfuss, el término “puede definirse como un acto consciente de dar forma, de llevar algún aspecto del entorno, ya sea el sistema político, la economía, o el salón de clases, de un estado caótico a un estado con forma o estructura”.⁷ Sin duda, su obra ha influido en el pensamiento de Okón, sobre todo en relación a la sociología y el trabajo. Sierra se centra en los cuerpos físicos de las personas que contrata para participar en sus proyectos. Estos actores pagados también son protagonistas reales del fracaso de las estructuras económicas capitalistas. Sus proyectos dramatizan

los márgenes del valor humano para los que tienen pocas opciones de empleo digno, así como el papel de la desesperación en quienes se ven obligados a tomar decisiones laborales indeseadas. Por ejemplo, en 2000 Sierra creó la obra *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas*, para el cual contrató a cinco hombres para sostener una pared temporal durante cuatro horas al día por cinco días. De manera más decidida, el proyecto de Okón se aproxima a esta temática en términos psicológicos, y el dolor empático del espectador tiene menos que ver con la capacidad de carga del cuerpo en relación a la economía humana que con la empatía por los personajes, entre reales y ficticios, cuyas acciones se perciben como vergonzosas, absurdas y carentes de sentido. Aunque Sierra casi siempre se ocupa de cuestiones laborales, esto es sólo una de las esferas sociales en las que se involucra Okón, quien tiene una fascinación, cargada de una intención emocional y psicológica, por las profundas brechas sociales que existen entre los subgrupos, así como por la inserción de lo surreal en las formas realistas.

En un principio, su cinematografía era bastante elemental, pues constaba de una serie de preguntas o directivas que a continuación se exponían ante la cámara. Aunque sus primeros videos fueron estructurados como simples documentos con algún intercambio verbal entre el artista y el actor, en los últimos años las obras se han vuelto más complejas, tanto en su concepción como en su ejecución. Sus instalaciones más recientes incluyen varias cámaras, efectos de edición que abarcan más de una pantalla, una planificación coordinada y elementos producidos por otros, como el video promocional de *Risas enlatadas* (2009). En el caso de *Rusos blancos* (2008), el proceso incluyó reuniones y ensayos antes del rodaje final que se llevó a cabo como parte de un evento mayor. Además, la edición se emplea de forma más activa para convertir las imágenes en bruto en una estructura reconocible con una cuasi-narrativa, que permite una relación porosa entre las acciones que se desarrollan en pantalla y las que ocurren dentro del espacio de la instalación. En *Bocanegra* (2007), colabora con un grupo de simpatizantes y aficionados del Tercer Reich. Para ello, tuvo que pasar bastante tiempo con ellos antes de convencerlos a participar en su proyecto. Como resultado, sus miembros se sintieron lo suficientemente cómodos para desempeñar sus papeles y encarnar sus fantasías delante de la cámara, incluyendo su fascinación con la filosofía y parafernalia del Tercer Reich, así como una obsesión con los principios de su política repugnante. Dos de los videos, *La reunión* —que retrata una conversación durante una cena— y *Paseo por el parque* —en el que los neo-nazi desfilan por la ciudad en uniformes del Tercer Reich, con las insignias y banderas correspondientes—, fueron desarrollados para el video por los mismos artistas y actores. Estas escenas son, al mismo tiempo, detestables y cómicas en tanto que lo absurdo y la lógica torcida desnudan la ineficacia del grupo y lo ridículo de sus esfuerzos. Sin embargo, el espectador se ve obligado a afrontar sus sentimientos acerca de ellos. ¿Son inofensivos o peligrosos? Nos hallamos ante la retórica patética del grupo, llena de contradicciones y conclusiones ilógicas. *La película*, una de las cuatro partes de la instalación, fue concebida y filmada en su totalidad por los miembros del grupo y luego editada por Okón siguiendo el guión escrito por ellos. En esta parte se refleja la ambivalencia del grupo hacia el artista, pues dudaban de que los representara de manera justa. A raíz

de estos sentimientos, exigieron recuperar el control sobre la forma en que estaban siendo retratados. Irónicamente, sus esfuerzos son el componente más demoledor de la instalación, que además de exhibir su depravación y bufonería, ya dentro de la configuración espacial de la instalación, arroja una luz sobre todo el proyecto.

En algunas de las instalaciones, *Coyotería* (2003) y *Rusos blancos* incluidas, se abordan las contradicciones que atosigan al mundo del arte, del que él forma parte, como una esfera que no está exenta ni de sus propias y profundas contradicciones, ni de una relación problemática con la ética, la intimidación, el encasillamiento y el elitismo. A menudo, se inserta en sus videos a través de su presencia en el cuadro o como voz en *off* en su papel de director. En las obras que delatan la visión estrecha, cegata e inconsciente del mundo del arte, y que admiten la posición privilegiada necesaria para exponer a una sociedad corrupta, Okón crea situaciones que plantean los enigmas ocultos de la ética. Con *Coyotería*, se apropia de una obra de Joseph Beuys de 1974 titulada *I Like America and America Likes Me (Me gusta Estados Unidos y a Estados Unidos le gusto yo)*, realizada en la Galería René Block de Nueva York, donde vivió con un coyote durante una semana. Para Beuys, el coyote representa la espiritualidad de los nativos americanos. En México, el término “coyote” se emplea para designar a los contrabandistas que son contratados para ayudar a los inmigrantes indocumentados a cruzar las fronteras nacionales, en especial la de México-Estados Unidos. En el *performance* y video de Okón se presenta un coyote real (persona) que actúa en la galería como un coyote (animal) y es insultado por el artista, quien aparece envuelto en una manta, con un báculo chamánico y un ejemplar del *Wall Street Journal*.

Las relaciones de poder en torno a cuestiones de conciencia son particularmente complicadas en muchas de las escenas representadas en sus instalaciones de video, cuya intención es subrayar algunos aspectos importantes de esta dinámica, que podría interpretarse como perversa o manipuladora. ¿Quién ostenta el poder y quién es la víctima? O bien, ¿existen capas de poder y victimización que se dan de manera simultánea, y cómo se desarrollan en esta obra dentro de la dinámica de la intimidación? Si visualizamos el Estado como una figura intimidatoria para la población, entonces todos sus ciudadanos comparten la condición de víctima. Roddey Reid, teórico cultural, explica:

A este respecto, se observa con frecuencia que los agresores, cuando son criticados o frustrados, se apresuran a presentarse como víctimas inocentes, y también sabemos que las víctimas suelen convertirse en victimarios. [...] La intimidación se vuelve exitosa, en parte, porque expresa de manera violenta su suprema indiferencia hacia cualquier tipo de límite social, psicológico o ético. No se le prohíbe nada y nada le es sagrado. Se esfuerza por inculcar en sus víctimas, tanto las reales como las potenciales, su naturaleza literalmente *ilimitada* que supera la lógica y todas las fantasías posibles.⁸

Cuando Okón identifica a los individuos y las comunidades de personas con quienes le gustaría colaborar —entre ellos, un grupo de admiradores del Tercer Reich en la Ciudad de México; un guardia de museo en el Städtische Kunsthalle de Múnich; los habitantes de un

pequeño pueblo en el desierto del sur de California; unos *hippies* viejos asentados de manera permanente en la playa de Venice, California; los habitantes de la ciudad fronteriza mexicana de Ciudad Juárez— busca que participen en un escenario que se construye sobre la base de sus vidas y actividades normales. Aunque lo inspira su deseo por crear una instalación de video que hable de algunos aspectos centrales de la vida de estos trabajadores “temporales”, en un plano más profundo, es como un novelista, pues utiliza las vidas ajenas para sondear su propia vulnerabilidad, lo que le permite sentir y vivir dentro de la problemática de la producción. Ahora bien, ¿cómo es que utiliza y abusa de su posición de poder? Los actores, cuyas vidas se ven reflejadas en la obra de arte, son cómplices del director de la obra en la exposición de las contradicciones entre sus propias vidas y las ficciones creadas por aquél. A través de la actuación, la vida diaria se sitúa en nuevas posiciones precarias en términos de los estados de empoderamiento. Al terminarse el proyecto, ¿los actores se quedan con una nueva conciencia de sí mismos? ¿Es ésta una cuestión que debe permanecer dentro del marco de la propia obra? ¿Puede representarse una meta-narrativa de la dinámica de poder a través de estos micro-juegos? En cierto sentido, el proyecto de Okón es una distorsión o tal vez una exageración de las prácticas habituales del cine documental, donde los sujetos deben firmar unos formularios de autorización y a continuación se les hacen preguntas o son filmados en el mismo lugar, al estilo del *cinéma vérité*. En algunos casos, tienen un cierto poder de control sobre el resultado de la filmación, pero, en otros, son manipulados por el cineasta para lograr una perspectiva determinada. Hasta ahí la comparación, pues Okón no tiene la menor intención de mostrar un fragmento de la realidad en sus obras, sino que busca crear un escenario paralelo que se halla cerca de la ficción y también de la realidad objetiva: un compuesto —y a la vez no— de ambos. Su afán es lograr algo que perturba las relaciones normales entre el director y actor. Si bien las relaciones simbióticas entre el director, actor y espectador constituyen un aspecto estable de la obra, la manera en que estas relaciones se desarrollan es única y determinada por la motivación central de cada uno de los proyectos: la intimidación, la disociación, la complicidad o la exposición.

A esto hay que sumarle una atención a las emociones negativas con expresiones de duda, desaliento, irritación, envidia o confusión en el actor/sujeto. Más recientemente, con la transición de Okón hacia la recepción de la audiencia como un componente central de la obra, estas emociones negativas aparecen tanto en la pantalla como dentro de la galería. Sin embargo, tanto el actor como el público pudieron haber tenido emociones provocadas por obras anteriores, por ejemplo, cuando el policía agrede al artista, o incluso más tarde, cuando la paranoia se convierte en un factor tan importante en la relación del artista con el grupo de neo-nazis que duda de su capacidad para presentarlo de manera objetiva. La paranoia se intensifica cuando el grupo se entera de que el artista es judío, lo cual a su vez amplifica el conflicto interno acerca de sus motivos e incluso suscita un debate entre los miembros sobre sus razones por participar en el proyecto. Las diferentes posiciones dentro de la sociedad y las cuestiones de clase también conducen a la envidia y a la duda. Así, aunque haya razones por las cuales las tensiones surgen en el proceso de creación de la obra, en muchos casos se exponen como parte del contenido de la misma.

Rusos blancos se centra en la familia Akien y sus amistades, que viven en la remota comunidad de Wonder Valley, en el Desierto Alto del sur de California, a unas dos horas de Los Ángeles en coche, donde han desarrollado una micro cultura social única. La comunidad se compone de casas dispersas sin agua potable, en lotes de cinco acres conectados entre sí por caminos de terracería. El título de la obra se refiere a la bebida alcohólica predilecta de Diana Akien. Filmado durante el High Desert Test Sites de 2008, un festival de arte anual de obras temporales,⁹ el video muestra el deseo de Okón por lograr una mayor reflexión sociológica, y muestra un “ensayo” elaborado a partir de un guión informal desarrollado por el artista en colaboración con los actores. La familia y sus amistades tomaron la decisión de crear un “drama familiar”, donde el público del festival de arte sería invitado a “observar” el ensayo en directo. Las acciones dramáticas tienen lugar de forma intermitente, con intervalos de veinte minutos. Para la instalación, la audiencia entra en una estructura que reproduce los elementos de una casa sencilla de esta comunidad. En monitores de video suspendidos, a la vista de tres cámaras estáticas que capturan imágenes de forma simultánea, se transmiten imágenes de los actores y el público. En una de las escenas más notables, los miembros de la familia gritan; en otra, un perro orina sobre la alfombra de la sala. En algún momento, Roger, uno de los actores masculinos, apunta a Yoshua y dice “Vete a la mierda tú también. Adiós. ¡Fum! Renuncio. Adiós. Piérdete. Lo digo en serio, lárgate”. Aunque apunta a Yoshua, también ordena que todos los visitantes presentes en la casa se marchen. Este tipo de revuelta refleja la presión que ejerce sobre sus actores. El voyerismo cruzado entre los dos grupos —los habitantes de Wonder Valley y los acólitos del mundo del arte— es una muestra de las presiones sociales que afectan a los individuos en cada uno de los subgrupos. Al exigir que Yoshua y sus “amigos” del mundo del arte salgan de la casa, Roger actúa de manera impulsiva, exteriorizando sus sentimientos y temores acerca de su contrato con el artista. Es en ese momento cuando se expresa haciendo uso del poder primitivo del desierto. Al utilizar ese medio que le permite gobernar a los demás, encarna los sentimientos de conflicto y confusión que están flotando por toda la casa. A primera vista, parece que el control y el poder se extienden, en un estado mutable y maleable, más allá de la dicotomía de los subgrupos. Sin embargo, esta ilusión de control se encuentra sometida al artista, que ha construido conscientemente una situación que permite una amplia gama de comportamientos, reacciones y exigencias. De sus actores logra los mejores resultados al incorporarlos en un juego de papeles que respeta un orden social considerado sospechoso.

Okón opta con frecuencia por colaborar con aquéllos que se sienten marginados de un modo u otro y, por ello, o ya están desilusionados o no encajan en los esquemas sociales normales. Los artistas siempre han representado la marginalidad social como una manera de representar su propio sentido de disconformidad. Okón encuentra mecanismos para eludir lo previsible, muchas veces eligiendo el trabajo con grupos totalmente ajenos a su propia esfera social, y a pesar de ello se siente vinculado con ellos a causa de su otredad. Los actores que aparecen en videos suyos como *New Décor* (2001) y *Hausmeister* (2008) presentan conductas agresivas o embarazosas que despiertan respuestas viscerales en sus audiencias. En su libro *Ugly Feelings*, la teórica cultural Sianne Ngai descomprime

una gama de sentimientos no catárticos con un enfoque tanto en la “estética de las emociones negativas” como en los “vacíos afectivos e ilegibilidades, sentimientos disfóricos, y otros sitios de negatividad emocional en la literatura, el cine y los escritos teóricos, con el fin de explorar situaciones igualmente ambivalentes de agencia suspendida”.¹⁰ Lo relevante de este libro es la forma en que Ngai ha encontrado valor en descripciones narrativas de emociones tales como la paranoia y la envidia, así como la “estuplidad”, término acuñado por la autora que corresponde a una combinación de aburrimiento y estupor. Ngai es muy sensible a la manera en la que el capitalismo da forma a la política, y también sugiere que estas emociones menores —en lugar de otras más enérgicas, como el odio, los celos y el miedo— corresponden a un espacio sentimental que ha recibido menos atención porque es más difícil de identificar, o bien, debido a la ambivalencia turbia que lo rodea. Al mismo tiempo, ya que estos sentimientos se asocian con el dolor o el desagrado, quiere “revindicar varios de estos efectos negativos para fines de su productividad crítica”.¹¹ Lo interesante aquí es su presencia en las artes narrativas, lo que revela una brecha entre las conductas supuestamente normales y aquellas que se consideran incómodas. Analiza las representaciones de personajes literarios enfadados, así como el desagrado que sienten los lectores cuando se enfrentan a personajes cuyo comportamiento se desvía de los guiones habituales —que a su vez se basan en las costumbres sociales—, etc. Por ejemplo, en un análisis extenso de la novela *Quicksand*, escrita en 1928 por Nella Larsen, el personaje Helga Crane, una maestra de raza mixta criada en un barrio negro por una madre blanca, responde al racismo de una manera que probablemente exaspere al lector, pues elude la emoción más evidente, que es la ira o el desprecio por el odio racial, y en su lugar siente emociones más ambiguas como la aversión al olor de la comida, así como una irritabilidad física por el humo en el vagón “negro” de un tren en movimiento. Ngai escribe: “Es más, es probable que su fastidio llegue a fastidiar al lector”.¹² Y explica:

Así, si existen grietas o rupturas en la narrativa de *Quicksand* que provocan en el lector una sensación de incomodidad, son rupturas que funcionan como una irrupción de la contradicción en el plano sentimental; son claros indicios de la ecuación que existe entre cuestiones raciales y cuestiones con el cuerpo afroamericano en la cultura estadounidense.¹³

Estas observaciones son de gran utilidad a la hora de considerar la obra de Okón. Incluso en el caso de las instalaciones de video, donde este tipo de sentimiento es un poco menos obvio, como ocurre en *Rusos blancos*, la “estuplidad” es recurrente. Dentro de la artificialidad de las escenas sin guión, el coro de gritos repentinos rompe el aburrimiento que provoca estar sentados en la sala simplemente pasando el rato. Los adeptos al mundo del arte se muestran un tanto perplejos ante su propia inserción en la escena cinematográfica; es notable su falta de curiosidad, aun cuando no llega precisamente al aburrimiento. Lo cierto es que la paranoia desempeña una función importante en *Bocanegra* en diálogos como el siguiente:

Los oaxaqueños eran arios. Si te separas y produces una raza mejor, eres ario. ¿Qué los judíos eran arios? La mayoría, pues se casan entre sí. ¡No! Mira, lo dice claramente en uno de los discursos del Führer. Siempre y cuando no cometes el error de mezclar tu sangre con una sangre inferior, eres ario.

En un momento dado del video, uno de los actores afirma: “Ya no estoy actuando”.

Betti-Sue Hertz es directora de artes visuales en el Yerba Buena Center for the Arts (YBCA) desde diciembre de 2009. Ha organizado las exposiciones *Wallworks* (2009) y *Renee Green: Endless Dreams and Time-Based Streams* (2010). De 2000 a 2008 fue comisaria de arte contemporáneo en el San Diego Museum of Art (SDMA) donde se encargó de la producción de varias exposiciones importantes y catálogos, incluyendo *Eleanor Antin: Historical Takes* (2008); *Animated Painting* (2007); *Transmission: The Art of Matta and Gordon Matta-Clark* (2006); *Past in Reverse: Contemporary Art of East Asia* (2004), por la que recibió el Premio de Exposiciones Emily Hall Tremain; y *Axis Mexico: Common Objects and Cosmopolitan Actions* (2002).

1 Para más información sobre el concepto del intérprete/agente, véase la entrevista de Julia Austin con Claire Bishop, “Trauma, Antagonism and the Bodies of Others: a dialogue on delegated performance” en *Performance Paradigm 5.1: After Effects: Performing the ends of memory*, mayo de 2009. Disponible en <http://www.performanceparadigm.net/category/journal/issue-5.1/>.

2 Véase Gabriel Pérez-Barreiro, “Yoshua Okón: Orillese a la orilla” en *Curator’s Notes: Fishing in International Waters: New Acquisitions from the Latin American Collection*, folleto, Blanton Museum of Art, 2004 y Dávila-Villa, Úrsula, “Yoshua Okón: The Psychology of Power”, en *Yoshua Okón—SUBTITLE 1997-2007*, catálogo de la exhibición, München Städtische Kunsthalle, 2008.

3 En México, las maquiladoras son fábricas operadas por empresas transnacionales que importan materiales y equipos libres de impuestos y aranceles para ensamblar o fabricar un producto terminado y luego reexportarlo, normalmente al país de origen.

4 Véase el boletín de prensa para la presentación de *Risas enlatadas* en <http://www.viafarini.org/english/shows/okon.html>.

5 Claire Bishop, “The Social Turn: Collaboration and its Discontents” en *Artforum*, febrero de 2006, pág. 182.

6 Un ejemplo es *Gaza Stripper* (2006), un *performance* en el Museo de Arte Contemporáneo de Herzliya, Israel y *Rusos blancos* (2008), creado para la Bienal de California en el Museo de Arte del Condado de Orange.

7 Joan Rothfuss, “Creativity” en *Beuys/Logos*, un hiperensayo de Julio Luchenbach, Walker Art Center, Minneapolis, <http://www.walkerart.org/archive/1/A843698FB2232A536167.htm>

8 Roddey Reid, “The American Culture of Public Bullying” en *Black Renaissance Noire*, vol. 9, nn. 2-3 (Fall-Winter 2009-10), pág. 184.

9 High Desert Test Sites fue fundado y organizado por la artista Andrea Zittel e inaugurado en 2002. *Rusos blancos* fue creada por invitación para que Okón participara en la Bienal de California 2008.

10 Sianne Ngai, *Ugly Feelings*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2005, pág. 1.

11 *Ibid.*, pág. 3

12 *Ibid.*, pág. 187

13 *Ibid.*, pág. 207

Categorías de significados subyacentes

Por Kenneth J. Foster

Nació en la Ciudad de México. Obtuvo su licenciatura en Montreal y su maestría en Los Ángeles. Actualmente vive y trabaja en México. Con estos antecedentes se entiende porqué el Yerba Buena Center for the Arts (YBCA) ha decidido presentar la obra de Yoshua Okón en nuestra versión de la exposición *Ventanilla única*, presentada en el Museo de Arte Carrillo Gil del 7 de octubre de 2009 al 2 de enero de 2010.

La vida y obra de Okón reflejan una experiencia contemporánea y una visión del mundo que son a la vez transnacionales y locales, que se alimentan de las influencias e ideas de otros países, culturas y geografías, pero que también enlazan su obra con sus inicios en la Ciudad de México. Es una forma de replantear al artista globalizado que deja de ser la estrella de arte, que participa en la escena supuestamente “internacional” de las bienales con una sucesión inagotable de obras intercambiables, para convertirse en el individuo expansivo pero aterrizado que quiere y necesita influencias fuera de su ciudad natal, que mantiene estrechos vínculos con su lugar de origen, y al que vuelve para imprimir su visión particular de la realidad. Estos son los artistas que centran la atención del YBCA, pues su trayectoria refleja la visión que de nosotros mismos tenemos como institución.

Del mismo modo, es notable la consonancia entre los temas e ideas expresados en la obra de Okón y los del programa del YBCA. Para construir la temática de uno de ellos, *Encounter: Art and the Social Context (El encuentro: el arte y el contexto social)*, buscamos artistas cuya obra se haya creado en respuesta a la realidad social actual, o que constituyan una crítica de la misma. Nos interesa la manera en que los artistas perciben la sociedad contemporánea, sobre todo, quienes a través de su obra nos brindan una perspectiva sorprendente y hasta chocante. Si lo que buscamos es el discurso político, podemos acudir a las incontables publicaciones que exploran estas ideas de manera copiosa y profunda, muchas veces en términos que estimulan y desafían nuestro intelecto; pero si lo que queremos es que nos saquen de nuestro atolladero intelectual, que la nitidez de las nuevas ideas penetren la neblina lingüística y retórica que envuelve e incluso arrolla al mundo contemporáneo, entonces debemos dirigirnos a artistas como Yoshua Okón.

Mi primer encuentro con su obra, *Orillese a la orilla* (1999-2000), fue una experiencia estremecedora. Se reunió conmigo y el personal del YBCA para mostrarnos su obra y platicar sobre ella. Aunque Betti-Sue Hertz, directora de Artes Visuales del YBCA, me había contado acerca de sus video-instalaciones, enseñándome algunas imágenes y explicándome

la premisa de la exposición, no me preparó para el extraordinario impacto de *Orillese a la orilla*. Tal vez fue por mi experiencia como curador de artes escénicas que la obra me resultó tan poderosa. Ver el *performance* de los policías de la Ciudad de México fue una experiencia perturbadora que de inmediato despertó en mí inquietudes sobre el papel de la autenticidad, la realidad y la verdad en el arte. Actuar como intermediario de los destinatarios de estas actuaciones policiales, experimentar terror, duplicidad, rabia y ridiculidad como estos hombres, a través de los ojos de sus víctimas, resultó tan provocativo como desconcertante. La autoconciencia de los propios intérpretes sólo aumentó el horror de lo que estábamos viendo, lo que reveló, como sólo el arte puede, la despreciable capacidad que tenemos para ser crueles. Estos hombres no son monstruos; en el peor de los casos son bufones. Pero también son nosotros.

Cada vez son más los artistas que no solamente rebasan estos límites formales, sino que crean obras verdaderamente híbridas que fusionan lo físico del objeto y la temporalidad del *performance* con algo muy diferente a lo que describe cualquiera de estas vertientes de las artes visuales y performáticas, cuyas descripciones categóricas de la expresión creativa se tornan inútiles. Mi argumento es que el significado de estos términos no sólo se está desvirtuando, sino que está destinado a convertirse en obsoleto para ser sustituido por un entendimiento más amplio y generoso de las formas de expresión creativa y visual.

Esta tendencia no es nueva, pero gracias a artistas como Okón se está avanzando de manera decidida tanto en las artes escénicas como en las visuales. YBCA se enorgullece de difundir su obra, así como su insólita perspectiva del arte y la vida contemporánea, a un público más amplio a través de la exposición y este catálogo.

Kenneth J. Foster es director ejecutivo del Yerba Buena Center for the Arts en San Francisco. Obtuvo su licenciatura en el Metropolitan State College y su maestría en la Universidad de Nueva York; ha trabajado en las artes escénicas durante más de 25 años. Antes de integrarse al YBCA en 2003, dirigió programas en Milliken University, Penn State University y la Universidad de Arizona. A lo largo de su carrera ha colaborado de manera activa en organismos nacionales de servicio a las artes, desempeñando, entre otros, el cargo de presidente del Consejo de la Association of Performing Arts Presenters (APAP) de 2000 a 2003. Es miembro fundador de The Africa Contemporary Arts Consortium y mantiene un gran interés en la práctica contemporánea de las artes escénicas en culturas no occidentales. En 2008, recibió el prestigioso Premio Fan Taylor.



Paul McCarthy versus Yoshua Okón

Extractos de una conversación que los artistas mantuvieron
en Los Ángeles en mayo de 2009

YO Me interesa la tensión que crea la cámara. Por ejemplo, en relación a *Bocanegra*, preguntaste si los participantes estaban al tanto de la broma. Creo que eran muy conscientes de la cámara y también de la manera en que se les retrataba.

PM Bueno, serían conscientes de eso, pero la cuestión es más bien si entienden lo que son en relación a la cultura, o de qué manera la cultura los percibe. Supongo que sí lo entienden. Supongo que de alguna manera saben que son una minoría, que participan en algo que implica un montón de tabúes y que muchas personas detestan.

YO Sí, no es correcto.

PM Tienen mucha rabia. Están muy enojados.

YO Se supone que uno no debe comportarse así.

PM Tienen, hasta cierto punto, un entendimiento real. Probablemente saben que tienen que guardar un secreto. ¿Hasta qué punto revelarlo? Y se tienen los unos a los otros —se aferran los unos a los otros— así que tienen un apoyo.

YO Exactamente. Y es entonces cuando la presencia de la cámara se vuelve muy interesante. Por un lado, te hace ser consciente de cómo te perciben desde un punto de vista externo, y, por otro, te permite alegar que se trata de una obra de ficción.

PM Esto sucede cuando estás filmando en ese contexto. Pero en la vida real, cuando la cámara no está presente, ¿se visten con sus uniformes?

YO Me dijeron que a veces los usan en sus reuniones.

PM Es decir, no van a restaurantes con esa ropa.

YO No, no salen a la calle así. Entonces ésa es la clave: la presencia de la cámara es muy importante, ya que altera la situación por completo. Creo que son increíblemente conscientes de ello.

PM ¿No es eso una pequeña parte de todo esto?

YO ¿Una pequeña parte?

PM Así es. ¿No es una pequeña parte de lo que tú haces?

YO Creo que esta onda de telenovela y el hecho de que te estén grabando es una parte muy importante. ¿Quieres decir que la presencia del video es en sí secundaria?

PM Bueno, no lo es. Las piezas no serían lo que son si no fueran cintas de video. Es porque son cintas de video, porque las cintas forman parte integrante de las piezas, que son lo que son. Y la cámara sin duda afecta...

YO ...la situación...

PM ...la situación. Pero no creo que sea...

YO ...el contenido en sí mismo.

PM Y eso no es lo más importante. En la obra no se trata de crear un contexto en el que la cámara pueda afectar la acción. No creas el contexto, es inherente...

YO Pero no es una cuestión central.

PM No, pero ¿la cuestión central con qué tiene que ver? ¿Cuál es el tema central de tu trabajo? ¿Se trata de exponer culturalmente a las personas, a la gente?

YO Así es.

PM ¿Sales tú en alguno de ellos? ¿Siempre te quedas al margen de la acción?

YO Sí, así es. La idea es exponer. Una de las razones por las que se rodó con tres cámaras es porque se ve un micrófono aquí y a menudo aparece dirigiendo.

PM Como operador de cámara o director.

YO Exactamente, como director. Y se estructura de manera que la audiencia sea muy consciente del papel de la cámara.

PM Pero, repito, creo que es secundario a lo que realmente está pasando.

YO Si piensas en cómo los medios de comunicación de alguna manera afectan la vida cotidiana y viceversa. [...] En la vida cotidiana y en la forma en que nos comportamos, hay un grado importante de teatralidad. La vida tiene un grado importante de *performance*.

PM Pero tú creas situaciones en las cuales se conforma un teatro mayor, debido a la presencia de la cámara y el contexto en que les pides participar. Sea la discusión con un policía de verdad, la confrontación ficticia con el policía o los guardias de seguridad meditando. Les pides actuar. Les pides que formen parte de una situación.

YO Exactamente. Yo manipulo abiertamente la situación o construyo un contexto. Cuando ves los videos, ahí está. No se disimula.

PM ¿Les has mentido alguna vez?

YO Mi política es no mentirles. Siempre trato de ser lo más sincero posible. Digo algo así como: "Yo soy artista, y esto se va a exhibir en el contexto del arte". No es fácil explicárselo a alguien que no esté familiarizado con el mundo del arte, pero procuro hacerlo.

PM Les dices la verdad.

YO Digo la verdad.

PM ¿Les has dicho alguna vez, como en el caso de los chicos nazis: "Hey, ustedes son unos racistas de mierda"?

YO No.

PM Porque tal vez eso no estaba tan claro, ¿o sí? O ¿qué tan claro estaba? ¿Qué parte les cuentas?

YO ¿Y qué parte no?

PM Sí. [...]

YO Creo que una buena parte de mi trabajo se centra en los estereotipos, la forma en que percibimos la realidad. En muchos sentidos, mi objetivo es lograr que al ver estos videos muchas de estas ideas preconcebidas de la realidad se colapsen. Así que para mí la obra tiene que ver más con el espectador que con quienes son retratados.

PM Sólo quería entender tu punto de partida. Quiero decir: hay una intención de exponer, se trata de exponer las contradicciones. Y también manejas una contradicción y un entorno social jodidos. De alguna manera siempre metes tu dedo en la llaga.

YO Sí. Creo que me interesa mucho cómo estas personas en particular, y estas situaciones muy concretas, hablan de algo mucho más amplio, reflejan una imagen más grande de las cosas.

Por ejemplo, los chicos nazis de repente empiezan a hablar de las fronteras y del nacionalismo. Hablan sobre el verdadero sentido del nacionalsocialismo. Éstas son ideas que oigo todo el tiempo a mi alrededor. No son ideas tan descabelladas. Se me hace que muchas de estas contradicciones no sólo se manifiestan en estos chicos, sino también en muchos aspectos de nuestra sociedad.

En definitiva, quiero que pienses en la forma en que te relacionas con el mundo y la manera en la que construyes las nociones que tenemos de la sociedad y del lugar donde vivimos. Para mí, estos videos nacen en realidad de una curiosidad muy básica, de cómo funciona el mundo y cómo opera el poder. Es ahí cuando aparece el *performance*; las respuestas no son mi punto de partida. Pero no estoy satisfecho con muchas de las nociones generales y tampoco con un montón de ideas o puntos de vista estereotipados. Para mí, la función de estos videos es que como espectador te pongan, espero, en una situación en la cual te veas obligado a repensar gran parte de estos conceptos. Se trata de exponer contradicciones.

PM ¿Cuáles son los conceptos que nos obligan a repensar?

YO Son muy variados pero, por ejemplo, repensar el significado de lo que son los nazis. Yo vengo de una familia judía y se nos enseña cómo responder de una forma muy condicionada. Aprendes a pensar y a entender las cosas de un modo concreto. Supongo que esa es la base de los estereotipos, ¿no?

En última instancia, estas situaciones que estoy creando no tienen que ver con estos tipos o grupos, sino con nosotros. Se trata más de lo que tenemos en común que de lo que nos diferencia. En *Lago Bolsena*, por ejemplo, el tema es la percepción del otro, y eso es muy humano. Como lo es crear este tipo de versión muy humanizada de lo que no sabes.

PM Sí. Y es lo que ocurre. Ves el video y eres muy consciente de la gente. Al igual que en todos los videos que conozco, no los veo como actores. Los veo como personas que, de alguna manera, se desenvuelven en una suerte de contexto teatral que puedes haber creado.

YO Pero se interpretan a sí mismos. Son ciudadanos ordinarios.

PM En la calle.

YO Sí, gente inmersa en un contexto.

PM Inmersa en un contexto teatral.

YO Inmersa en un contexto teatral.

PM Y entonces, lo que son en la vida real forma parte de eso o, mejor dicho, se vincula a esos contextos. En la mayoría de los casos, no eres consciente de lo jodido que están, no nos parecen realmente jodidos, ni siquiera en el caso de los chicos nazis. Si no fueran nazis y se vistieran como jugadores de béisbol y sus acciones fueran las mismas, probablemente no provocarían la misma reacción. Aunque lo del jabón¹ está muy jodido. [...] Estaba pensando en la instalación y la cualidad escultórica que tienen algunas de las piezas.

¿La mayor parte de tu obra está orientada al video? ¿No toda, pero una buena parte?

YO Sí, una buena parte, una proporción considerable.

PM ¿El 80% o 90%?

YO El 80% o 90%, y también 80% o 90% es *performance* de video.

PM *Performance* delante de la cámara. A eso me refería cuando hablaba de la teatralidad.

YO Cada vez que concibo una obra, la visualizo tanto en términos escultóricos como en términos de video.

PM De eso se trataba mi pregunta acerca de la importancia relativa del arte y de lo escultórico. ¿Utilizas esos términos? O bien, ¿haces la cinta de video y después encuentras la manera de presentarla? Estás pensando en intentar hacer algo que involucre al espectador físicamente: entra en la obra, está rodeado por ella, existe un objeto en relación a ella y, por lo tanto, también un contexto. Pones al espectador en una situación físicamente más activa. Hasta cierto punto, el término “cine expandido”, no cabe aquí. Es una especie de video-instalación cuyo propósito es lograr que el espectador haga algún tipo de asociación. Por lo tanto, significa que tu trabajo implica video y luego el video se sitúa en un contexto.

YO Por un lado, se sitúa en algún tipo de contexto.

PM Escultura, objeto, cuarto y espacio.

YO Sí, pero tampoco es lineal, lo que también marca una gran diferencia. En otras palabras, efectivamente, depende del espectador, le toca a él decidir cuánto tiempo se queda, lo que produce una relación muy diferente con la imagen.

PM Y es una aceptación de eso como medio. Es como si fuera el medio en sí. El medio es la realización de la cinta, la colocación de la cinta o cintas en un entorno con el que el espectador interactúa.

YO Interactúa. Exactamente. En cierta manera, es un papel muy interactivo.

PM De alguna modo, es escultura. ¿Es eso lo que sucede? ¿Es así como las personas la perciben? Es casi como decir: “Bueno, yo hago una cinta de video y luego se convierte en una escultura”. Hasta cierto punto, la sitúas en un contexto que permite que el video logre otra cosa, que la imagen consiga otra cosa. Estaba pensando en mis piezas. ¿Pienso en ellas como escultura o como un producto de la escultura? Sí, contienen referencias porque entiendo ciertas ideas o referencias escultóricas, y provienen de escenarios y platós de cine y televisión, así como de los juegos mecánicos de los parques de Disney, en los cuales uno pasea por un escenario.

YO Sí. Entonces, ¿la palabra “escultura” es pertinente?

PM En el caso del video de los nazis, en el que los monitores cuelgan del techo alrededor de los espectadores, se trata de una especie de película de 360 grados que se reproduce alrededor de tu cabeza.

YO Incluso mejor que el IMAX.

PM Sí, como el IMAX. El video *Gaza Stripper* tiene más elementos escultóricos, como la bola disco o la manera en que los monitores se colocan boca abajo. Desde un mirada contemporánea, se asemeja a la escultura.

YO Sí, pero también si piensas en términos tradicionales lo que es una escultura, es decir, un objeto; también en ese sentido es escultórico, ya que es un objeto físico.

PM Bueno, también es como una feria de automóviles.

YO Sí. Supongo que otra palabra que se puede utilizar es “instalación”. Por alguna razón, siempre evito esa palabra. Algunas personas, cuando dicen “instalación de video”, se refieren a un entorno que puede o no incluir objetos.

PM Una instalación. Recuerdo que hace tiempo estaba pensando en eso y busqué la definición en algún lado. ¿No es la instalación (no necesariamente) algo específico de un lugar? Tal vez no lo sea. Se instala.

YO Creo que las instalaciones toman en cuenta el contexto arquitectónico, ¿cierto?

PM Sí. Hasta cierto punto podrías describir tus videos como “escultura de video” más que como “instalación”.

YO Más que “instalación de video”, ¿no?

PM Sí, tal vez como una instalación, donde sitúas el monitor en relación a cómo entras en la sala, o bien, a lo que es la sala. Es contextual.

YO Sí, por eso supongo que en cierta manera lo escultórico explica mi trabajo un poco mejor que la instalación.

PM ¿Es la escultura...? Quiero decir que si tienes un... no sé. En realidad no importa.

YO En realidad no importa.

PM Pero es el lenguaje que utilizas para hablar de esto.

YO Pues sí, tenemos que utilizar una palabra para poder describirlo.

PM Creo que más bien me estaba preguntando cómo te ubicas dentro de la historia del arte.

YO “Videoarte” es un término pésimo. Nunca lo uso. ¿Cómo te refieres a tus piezas? ¿Qué es lo que haces tú? Pongamos que te encuentras con una señora que viene a una de tus conferencias pensando que va a ver a Paul McCartney y no tiene la menor idea de nada. Entonces, ¿qué harías? “O sea que usted no es Paul McCartney, sino Paul McCarthy. ¿A qué se dedica?”

PM No sé. A ese nivel la conversación sería probablemente absurda, pero si hablo de mi trabajo, creo que utilizo todos esos términos. “Videoarte”. Digo “videoarte”. No, no lo hago, pero de alguna manera no hace falta. Tal vez no lo utilizo porque me parece una palabra pasada de moda o una palabra innecesaria, aunque la gente suele hablar de “videoartistas”.

YO Videoartistas, así es.

Paul McCarthy (Salt Lake City, 1945) vive y trabaja en Los Ángeles. Se licenció en la Universidad de Utah y en el Art Institute de San Francisco, y obtuvo un MFA por la Universidad de Southern California. Su obra ha sido expuesta en museos alrededor del mundo. Ha tenido exposiciones individuales en el Moderna Museet de Estocolmo, la Tate Modern de Londres y en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York. Ha participado en exposiciones colectivas en el Centre Pompidou en París, el Institute of Contemporary Arts de Londres, y el Whitney Museum of American Art de Nueva York.

¹ Paul McCarthy hace referencia a uno de los videos de *Bocanegra (Masturbandführer)* en el que el protagonista vestido de nazi está supuestamente dando un discurso a los judíos y dice: “Les traigo dos noticias. Una buena y una mala. La buena es que van a ir a los mejores hoteles de Europa. La mala es que los van a visitar de esta forma”. Y saca una pastilla de jabón.

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 estupidéz 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 controverial 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, desfilar 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.*

Hipnotizados frente a la verdad

Por Luis Muñoz Oliveira

The image shows the word 'MORPI' written in a bold, expressive, black ink on a light-colored surface. The letters are thick and slightly irregular, with some ink bleed-through or texture visible. The 'M' is the tallest, followed by 'O', 'R', 'P', and 'I' which is the shortest. The overall style is reminiscent of calligraphy or a very confident, casual script.

Dicen que Publio Valerio Máximo fue un pésimo escritor, que era poco inteligente y que no prestaba mucha atención a las fuentes que citaba. Sin embargo, su libro *Facta et dicta memorabilia* —hechos y dichos memorables—, donde reúne cualquier cantidad de breves historias romanas que describen la vida virtuosa de los habitantes del imperio, allá por las épocas en las que la tradición cristiana señala la llegada del Mesías, se convirtió en un libro de referencia para historiadores y artistas que buscaban documentos sobre la manera correcta de actuar sobre sus virtudes según los romanos.

Traigo esto a colación porque el libro de Publio Valerio Máximo sobre hechos y dichos memorables incluye una historia por la que me gustaría comenzar. Es la historia de Pero, una muchacha que acude a la cárcel para darle de comer al hambriento Cimón, su anciano padre, quien lleva días sin recibir alimento. Esto ocurría porque los romanos acostumbraban a no alimentar a los condenados a muerte cuando el día de su ejecución se hallaba cerca. Sin embargo, lo memorable no es este hecho común: una hija piadosa que lleva alimento a la celda de su padre. Lo memorable es que Pero, día tras día, le daba de comer de su pecho, lo amamantaba. Y lo hizo hasta que finalmente un día la descubrió uno de los celadores. Entonces la noticia voló y fue tal la admiración que provocó el acto de alimentar del joven pecho al viejo padre, que los jueces exculparon a Cimón y lo dejaron en libertad.

Estos hechos son conocidos como “caridad romana” y fueron retratados por una innumerable cantidad de escultores, escritores y pintores. Entre ellos, podemos citar a Rubens, que tiene al menos dos cuadros donde aparece Pero dándole el pecho a Cimón. También podemos nombrar a Caravaggio, que recoge esta historia, entre otras, en su *Siete acciones de misericordia*. Incluso podemos recordar al escritor John Steinbeck y su obra *Las uvas de la ira*, donde, al final de la novela, Rose of Sharon, que acaba de parir a un hijo muerto, alimenta de su pecho a un hombre muy enfermo que no puede siquiera comer sólidos.

Detengámonos en los dos cuadros de Rubens. El primero, de 1612, se llama *Caridad romana*, y el segundo, de 1630, tiene el nombre de los protagonistas: *Cimón y Pero*. Uno se exhibe en el Hermitage, San Petersburgo, y el otro en el Rijksmuseum, Ámsterdam.

Son distintos, sin duda; 18 años no son pocos en la vida de un creador. Ahora bien, difieren especialmente en las expresiones y los gestos de los personajes y, sobre todo, en los sentimientos que evocan; quizá los años nos hagan más duchos en esto. En el cuadro más antiguo, Pero abraza a su padre como a un niño, al tiempo que con la mano derecha sostiene

su seno entre dos dedos, como hacen las madres cuando amamantan. Cimón, a su vez, está rendido en el abrazo, falto de ánimo, débil, derrotado. La expresión en el rostro de su hija es suave y dedicada, casi tierna. Es una escena tranquila e íntima. En cambio, en el segundo cuadro, más allá de que el abrazo sea con el brazo contrario, sucede que Pero no ve a su padre, más bien levanta la cabeza y mira al vacío, casi excitada. Cimón, en lugar de estar rendido, se alimenta activamente, hambriento, animoso, vehemente. Es una escena afanosa donde parece que se satisfacen los deseos. Y desde fuera, para completar la situación de por sí ya desconcertante, los celadores miran embelesados, como un *voyeur* que presencia un acto sexual. Así pues, nos topamos con una representación erótica e incestuosa que, sin embargo, me parece retrata la caridad romana mejor que el primer cuadro. ¿Por qué lo digo? Porque en la segunda obra Rubens subraya que la caridad está más allá del incesto, del voyerismo, de los tabúes morales. Así, exalta una cierta disposición moral que, más que transgresora, es humana. Lo anterior resulta importante si entendemos, como decía Aristóteles, que la virtud es un modo de actuar, no un modo de ser. Nos hacemos humanos con nuestros actos.

A lo largo de su vida, Aristóteles nos dio varias definiciones de virtud. Sin embargo, fue en el libro VIII de la *Política* donde plasmó la que más claramente se relaciona con la disposición moral de la que aquí hablo y que, sin duda, está íntimamente ligada con el arte: “la virtud consiste en gozar, amar y odiar de modo correcto, es evidente que nada debe aprenderse tanto y a nada debe habituarse tanto como a juzgar con rectitud y gozarse en las buenas disposiciones morales y en las acciones honrosas”. ¿Y el arte? Para Aristóteles, la música y la pintura —y deberíamos añadir la literatura, el cine y otras tantas— son capaces de representar ese “gozar, amar y odiar de modo correcto”. Y por ello resultan fundamentales en la construcción de una moralidad más humana. Y no digo que se trate de plasmar juicios: el buen pueblo, la bondad del estado de naturaleza, la mala burguesía; y desde allí adoctrinar. Se trata de expresar pasiones de gozo y repugnancia, éticas. Porque actuar del modo correcto no puede ser únicamente actuar conforme a los dictados de los imperativos de la razón, también es sentir y que estas pasiones nos dispongan a conducirnos de tal o cual forma.

Con lo anterior en mente, quiero hablar de la pieza *Hipnóstasis* (2009), una video-instalación de Yoshua Okón y Raymond Pettibon que nos presenta la imagen de algunos viejos *hippies* de Venice Beach, playa donde han formado su comunidad. La instalación tiene seis pantallas y en cada una podemos ver el torso de alguno de los viejos. De vez en cuando se nos ofrece una toma panorámica que los retrata a todos juntos, sentados o apoyados en las piedras del mar, como si fueran lobos marinos, barbados tritones. Incluso algunos se parecen a la imagen del Cimón de Rubens, condenados a muerte, en espera de que su hija los amante, pero no por hambrientos —varios de ellos comen en el video—, sino por caridad.

A primera vista su calma insinúa una irremediable melancolía, como si el presente ya no les ofreciera nada, como si toda vida pasada, o al menos la suya, fuera mejor. La soledad en la que están inmersos también trae a la memoria ciertos gestos de locura. Parecen vagabundos cansados de vagar, listos para tirarse al abismo, ahí, en los confines del mundo civilizado, para desaparecer de una vez por todas y terminar con su vida marginal e incomprensible.

Sin embargo, al verlos comer, no parece que participen de su última cena, mastican tranquilos, ven a lo lejos, no charlan entre ellos, están inundados de silencio, como si presenciaran una revelación, hipnotizados frente a la verdad.

En realidad, está más cerca de una disposición cínica hacia la felicidad que de la locura o de la melancolía. Y claro, cuando me refiero a “cínica” hablo de la vieja escuela filosófica de la que Diógenes, *El Perro*, fue gran maestro.

Diógenes, como señala A.A. Long en su ensayo sobre las influencias socráticas de los cínicos, creía que la felicidad era vivir de acuerdo con la naturaleza, lo que implica, por un lado, limitar los deseos a lo que la naturaleza humana prescribe, es decir, al alimento y a la bebida necesaria para sobrevivir, a la compañía y al sexo, y a partir de ceñir así los deseos, usar la razón para ir en contra de toda convención irracional —casi todas las maneras civilizadas— que despierte falsas apetencias.

Del cuadro *Cimón y Pero* de Rubens, que es el segundo, dije que por mostrarse incestuoso y erótico era también una mejor representación de la caridad, porque Pero, justamente, tiene que vencer todos esos tabúes para alimentar a su padre y mantenerlo vivo, pese a que pronto será ejecutado. Es tan grande su caridad que ni siquiera actúa viendo los beneficios que le traerá en el futuro.

Con *Hipnóstasis* sucede algo similar, parece retratar una turba de locos que no esperan nada y al final nos damos cuenta de que, por el contrario, están ahí, en las piedras, porque los embelesa la verdad.

Y en ese sentido, *Hipnóstasis* nos muestra un paso más: para ser feliz los humanos lo abandonamos todo, y tal determinación nos maravilla: vamos ciegos por el mundo creyendo sin límites lo que creemos y eso nos humaniza: la disposición de defender un mundo, junto al mar, como tritón, como mito que reposa en la playa.

Luis Muñoz Oliveira nació en México, es doctor en Filosofía, profesor de Ética en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y columnista. Cuando joven publicó poesía, nunca consiguió escribir un cuento, y ahora se aboca a la novela y al ensayo.

Un juego oscuro

Por Andrew Berardini

Todo pecado es el resultado de una colaboración.

Lucio Anneo Séneca

Collaborator. En inglés, esta palabra llegó a convertirse en sinónimo de la infamia, lanzada al acusado como un huevo podrido, un cóctel Molotov, un adoquín. Para mí, *collaborator* (en español, “colaborador” o “colaboracionista”) evoca a las damas de París que, por haberse acostado con los invasores nazi en busca de amor y dinero, fueron obligadas a desfilar por las calles con las cabezas rapadas, lo que unas cuantas aceptaron con un estoicismo mudo pero que muchas sufrieron con llantos de humillación extrema. En las fotografías, la turba se burla alegremente, algunos posiblemente con el fin de ocultar su propia vergüenza mediante el suplicio público de un blanco fácil. Todos parecen estar realizando una pantomima grotesca para la cámara. Hasta las mujeres humilladas parecen comportarse de acuerdo a las expectativas de la muchedumbre.

Si el país ocupante gana la guerra, esta clase de personas no recibe el nombre de “colaboracionistas”, sino de héroes. Sacagawea, la esposa-esclava de un cazador de pieles de Québec que acompañó a la famosa expedición de Lewis y Clark, se ha convertido en una de las mujeres más célebres de la historia norteamericana, elogiada hasta por nativoamericanos y feministas. Con su ayuda, los estadounidenses pudieron adueñarse del gran territorio que habían adquirido de un Napoleón en quiebra. Si se hubiera perdido la guerra contra los pueblos indígenas, la imagen de Sacagawea sería la de una traidora, pero hoy por hoy su rostro adorna las monedas de un dólar, mientras que en el resto del dinero que circula en Estados Unidos aparece la imagen de algún blanco.

Colaborador. Colaboracionista. Hoy en día, cuando la caída de Berlín es un recuerdo lejano y las guerras contra los americanos nativos son una nota a pie de página de la conquista de Estados Unidos y la aparente inevitabilidad del Destino manifiesto, “colaboracionista” suena como algo bueno, como una piedra de toque para las comunas y los proyectos comunitarios, algo sincero y difuso, descentralizado e igualitario. Para los artistas, significa una asociación entre iguales que trabajan juntos. Abundan los ejemplos de la parte más inofensiva y benigna de la colaboración: las comunidades utópicas esparcidas por el noreste de Estados Unidos durante el siglo XIX, la Comuna de París de 1848, los proyectos de desarrollo comunitario en todo el mundo moderno, entre muchos otros.

Al igual que todas las palabras con significados múltiples, la verdad es que *collaborator* encierra tanto el bien como el mal: por un lado, el servicio aparentemente traicionero prestado por integrantes de un pueblo ocupado a favor de las fuerzas de la ocupación y, por otro, una asociación de trabajo entre iguales. En ambos casos, los *collaborators* ceden algo de poder y autonomía en beneficio del otro, comparten recursos y los papeles se desarrollan de manera simultánea. Las prostitutas francesas que prestaron sus servicios al ejército alemán, a diferencia de muchos de sus compatriotas, no murieron de hambre. Como observaría el escritor alemán Ernst Jünger desde el lujoso restaurante Tour d'Argent en París, desde la seguridad de su puesto como oficial administrativo para los nazis, “la comida es poder”. Es decir, que la colaboración es más complicada de lo que parece.

La entrada de Wikipedia que corresponde a *collaborators* —siendo Wikipedia, a su vez, una colaboración que produce información de calidad dudosa— menciona, entre otros experimentos utópicos, la colonia Oneida, una de muchas comunas fundadas en el estado de Nueva York durante el siglo XIX. Entre los supuestos principios igualitarios de los habitantes de esta comunidad figuraba la iniciación sexual de los adolescentes a manos de sus integrantes mayores, lo que le permitió al fundador John Humphrey Noyes acostarse con su sobrina de trece años.

Los *collaborators* no son simples traidores que hay que expulsar, ni tampoco son los colaboradores buenos e igualitarios, libres de la mancha de la explotación. En inglés, el término es equívoco. El trabajo en conjunto tiene su costo.

En el mundo del arte se habla con frecuencia de la colaboración. Además de las colaboraciones entre artistas, ya bastante comunes —más en la música que en las artes visuales, en las que persiste la primacía de la autoría única, sobre todo en el mercado del arte—, el término “colaboración” ha pasado a significar que el artista se convierte en el intermediario “colaboracionista” entre sus temas y su público.

¿Qué es lo que separa, en última instancia, este tipo de colaboración de la participación? ¿Qué es lo que significa el trabajo en conjunto, sobre todo después del intento de un par de generaciones de artistas de involucrar al público en la realización de la obra? Ya que algunos de ellos incluso han declarado que nosotros —sí, nuevamente nosotros— somos sus colaboradores, se presentan dos problemas distintos: por un lado, la comunidad es absorbida por el artista y, por el otro, el artista es absorbido por la comunidad, lo que produce en ambos casos maniobras inútiles que nunca logran conciliarse en las contradicciones, sutilezas y discordancias propias del arte.

Okón, quien en sus muchas acciones, gestos, instalaciones y videos, se perfila inevitablemente como un *collaborator* en todas las acepciones de la palabra. Este artista mexicano no es ni un oneidiano ni una prostituta francesa, pero en cada uno de sus proyectos juega, de manera ambigua, peligrosa y jocosa, al intercambio de poder y al acto de trabajar con otros, que corresponde a la definición amplia de la colaboración, que en su esencia significa “trabajar juntos”. Las personas que participan en sus videos, que no son actores profesionales, con mucha frecuencia se convierten en los explotadores de sus propios mitos, así como nuestras expectativas de ellos, ya sean unos pobres diablos en el poblado desértico de Joshua

Tree o un grupo de nazis contradictorios, con todo y desfile a paso de ganso por la Ciudad de México. Si se explora con honestidad el concepto del colaborador en todas sus complejas acepciones, como lo hace Okón, los resultados son muy poéticos y muy incómodos. Como observa Magali Arriola en la revista *Bidoun* (primavera de 2007):

En sus obras, Okón practica una estrecha colaboración con sus actores-sujetos —en su mayoría, personas ordinarias que llevan unas vidas también ordinarias— que subraya el hecho de que a diario nos representamos como una construcción abierta. Por ello, sitúa sus videos e instalaciones en un punto entre la realidad escenificada y la ficción cotidiana, dislocando con la vista los tipos sociales existentes así como los arquetipos culturales recreados por éstos de manera continua.

Sin embargo, para Okón la colaboración —y todo su desorden— no se limita a los bordes del marco o de las paredes de la galería: la colaboración nos incluye. No se nos permite el simple voyerismo de un consumidor promedio de imagen. Sus obras nos envuelven. Nuestra relación con el poder y la historia, nuestras expectativas y prejuicios, nuestra incomodidad siempre sutil, se convierten en nuestra aportación como observadores al intercambio ético-político implícito en la colaboración. Todos estamos implicados.

Suena un poco oscuro. Lo es, pero no quiere decir que estos intercambios no estén exentos de humor. En *Bocanegra* (2007), un cuarteto de instalaciones de video, la mayor parte del tiempo el elenco interpreta sus papeles con seriedad cuando hacen de sí mismos y, con menor seriedad, cuando se trata de un guión escrito y dirigido por uno de los actores. El título, *Bocanegra*, hace referencia al nombre de una calle en la Ciudad de México donde un grupo integrado por aficionados de historia, aspirantes a nazi, fetichistas y entusiastas celebra sus reuniones. Además, esta calle fue nombrada en honor a Francisco González Bocanegra, autor del Himno Nacional Mexicano, cuya letra incluye una frase inolvidable: “¡Guerra, guerra! Los patrios pendones, en las olas de sangre empapad”.

Las cuatro obras que componen *Bocanegra* se llaman *La película*, *La reunión*, *El saludo* y *Paseo por el parque*. Cada video marca una faceta diferente de la colaboración entre los bocanegrenses y Okón, invitado por aquellos a entrar en su mundo gracias a una amistad incipiente. Una banda de nazis podría parecer un tema demasiado delicado, pero el planteamiento de Okón destraba todas las ambigüedades y el potencial narrativo sin llegar a ser antropológico. Lo logra mediante la inclusión de sus participantes en ficciones oscuras y juguetonas, así como con actuaciones que nos desorientan como espectadores y plantean preguntas más profundas acerca del papel del espectador.

En dos de las obras, *Paseo por el parque* y *El saludo*, vemos a los bocanegrenses interpretando con seriedad —o al menos intentando hacerlo— sus propios papeles como nazis. La primera se compone de cinco monitores situados en el centro de una habitación en forma de pentágono, que muestran a los bocanegrenses marchando por las calles de la Ciudad de México, al líder del grupo ordenando los pasos en alemán, y a una bandera de color carmesí con una gran esvástica torcida estampada con orgullo en un círculo blanco.

Los hombres acuden a la reunión vestidos con una mezcla de uniformes de la Segunda Guerra Mundial, sin razón jerárquica o funcional al estar uno de ellos vestido como un soldado de infantería y otro como oficial de las SS. Su desfile circular por el parque casi vacío fue probablemente uno de los acontecimientos más raros de la Ciudad de México en 2008, año en el cual se filmó la película. En Estados Unidos —donde yo vivo y a veces Okón también—, el nazismo tiene una resonancia particular, no sólo por la intervención norteamericana en la Segunda Guerra Mundial, sino también por la gran población judía en el país, por el papel que los neonazis han jugado en la conformación de la conversación nacional desde el famoso juicio de la ACLU (Unión Americana de Libertades Civiles) en relación a otro tipo de desfile en Skokie, Illinois, así como por los neonazis que echan sal a la llaga del racismo estadounidense que ha dado forma al país a través de su historia.

Sin embargo, la intervención de México en la Segunda Guerra Mundial fue muy limitada y su población judía es muy reducida —Okón entre ellos—, por lo que los bocanegreses aparecen como unos locos fuera del manicomio en lugar de una peligrosa banda de subversivos. Esta apreciación puede ser reflejo de mi propia cultura, no lo niego, pero el desfile no parece despertar mucho interés. Nadie parece prestar mucha atención a sus payasadas.

El desfile está atrapado en un *loop* sin fin en las cinco pantallas, en el que los neonazis dan vueltas eternamente en una especie de dantesca justicia poética. En su sitio web, Okón ha señalado que se puede entender *Paseo por el parque* como “antítesis de la sublimidad heroica en el *Triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl de 1936”. En lugar de arios bravucones vestidos por un director artístico y cuidadosamente coreografiados para ejecutar rutinas militaristas al estilo de Busby Berkeley, tenemos a esta caterva de inadaptados, ya mayores y con sobrepeso en muchos casos, mexicanos de todos los colores llevando el estandarte de un club que probablemente no permitiría el ingreso de ninguno de ellos. Su seriedad —al menos percibida— se contrapone a su apariencia abigarrada.

En *El saludo*, un video que se reproduce de manera simultánea en siete monitores de diez pulgadas colocados en el piso, se subraya esta escenificación vulgar y tragicómica de sus papeles como nazis orgullosos. En este video, todos los integrantes saludan a la cámara al estilo nazi —un golpe en el pecho con el brazo derecho que se endereza para luego levantarse hacia arriba, con la mano abierta y la palma hacia abajo—, añadiendo un *Hitlergruß* esporádico (*¡Sieg heil!* y *¡heil Hitler!*) y el golpeteo de los talones de sus botas. Al igual que en su desfile, por más que intenten verse serios, terminan viéndose realmente ridículos, pero el tratamiento que Okón les da a los bocanegreses va más allá de los chistes lastimeros a expensas de unos blancos fáciles. Okón los toma tan en serio como ellos mismos. En cierto modo, los bocanegreses entienden el humor de su historia y, sobre todo, están dispuestos a explorarla con Okón como colaborador.

La obra central de *Bocanegra* es *La película*, escrita y dirigida por Manolo, un miembro del grupo, y producida por Okón. En el cortometraje resultante, *Masturbanführer*, que se reproduce en un solo monitor, un personaje (*Eyaculhéctor*) se excita intensamente, al grado de lograr un orgasmo mirando la parafernalia nazi y el retrato de Adolfo Hitler.

Y siguen las risas.

Esta pieza evoca los temas centrales de su obra, especialmente en lo que respecta a sus colaboraciones. En algún sentido, la obra no es pura ficción. En algún momento, uno de los bocanegreses voltea exasperado a la cámara y confiesa que ya no está actuando. Esta tensión entre realidad y ficción, en relación a los estereotipos de esta subcultura, crea lagunas de significado que Okón aprovecha hábilmente. De alguna manera, Manolo entiende las bases sexuales y terrenales del nazismo, así como su propia relación escabrosa con el “fascismo fascinante”. Pero el ejercicio es más tipo John Waters que Susan Sontag, una farsa burlesca hecha con actores que se representan a sí mismos.

En la cuarta pieza de la serie *Bocanegra*, el grupo se reúne después del desfile para festejar y platicar de sus ideas, que resultan ser tan contradictorias y desorganizadas como ellos en el desfile. He aquí unas cuantas frases escogidas:

“¡Los aztecas son la raza aria!”

“Ellos no se mezclaban con los olmecas o con cualquier otra raza.”

“Ser ario significa respetar tu raza.”

“Siempre y cuando no cometes el error de mezclar tu sangre, eres ario.”

“No importa si son morenos, no importa si son culeros, no importa si les gusta el fútbol o si son muy refinados.”

“Si te separas y produces una raza mejor, eso es ario.”

“¡Los oaxaqueños son arios!”

“Que uno sea partidario del nacionalsocialismo, no quiere decir que está luchando por Alemania, sino que respeta su patria, que en este caso es México.”

Otro ejemplo donde ficción y realidad se mezclan: el nazismo atrae a los bocanegreses por razones distintas y a menudo contradictorias, pues atribuyen al movimiento político alemán y a sus propias ideas descabelladas, todo tipo de significados extraños y envilecidos. Pero en todas estas actuaciones, los actores saben muy bien que están siendo filmados y, de hecho, como en *La película*, colaboran de manera muy activa en el proceso. Las cámaras, cuando registran sus sujetos, obtienen de ellos algún tipo de respuesta autoconsciente. Pero esto va más allá, pues en este caso no hay ningún ojo objetivo, no hay antropólogos en la neblina, ni distante turismo subcultural académico o fetichista. Bueno, tal vez un poco, pero sólo porque todas las colaboraciones son impuras. Pero si hay alguna tacha, se incorpora fácilmente en la conciencia activa y cooperativa de los bocanegreses. Se ven como muchachos leve y dulcemente ingenuos, sólo que, se sabe: son nazis.

La participación de los bocanegreses en su autorepresentación se diferencia de muchas de las otras variedades de arte participativo, que parecen abundar en el arte contemporáneo. Un botón de muestra: hace poco, en Los Ángeles, como parte de la retrospectiva de Allan Kaprow, hubo una serie de recreaciones de sus famosos *happenings*. En estas simulaciones realizadas en el escenario, surgió una serie de problemas en relación a la escenificación de las acciones de Kaprow para lograr algún tipo de veracidad histórica. De hecho, es probable que el propio Kaprow se resistiera a realizar tal recreación sagrada. Pero los proyectos se

llevaron a cabo, y posteriormente muchos de los participantes contaron que no se habían sentido incluidos en la realización de la obra, que más bien se sintieron como actores de reparto absorbidos por el mito del artista individual. Sus nombres, talentos, atributos, e identidades individuales no fueron tomados en cuenta; todo quedó eclipsado detrás del teatro del difunto artista.

En una buena parte del arte participativo creo que muchas veces sucede lo mismo. Para todos aquellos que se sentaron en la mesa del artista y esteticista relacional tailandés Rirkrit Tiravanija durante su legendaria exposición en la 303 Gallery, *Untitled 1992 (Free)*, me pregunto si hubo alguna consideración posterior sobre la inexistencia de un almuerzo gratis. En el *performance*, el artista —o un suplente suyo— prepara y sirve comida tailandesa, y la obra de arte consiste en las interacciones de quienes entraron en la galería para degustar la comida.

Como observaría Jerry Saltz en 2007, en un análisis retrospectivo de la recreación de la obra: “En aquel entonces, el estar tan relajado en una galería de arte era desconcertante y emocionante, pues uno pasaba de ser un espectador pasivo a un participante activo, y todo esto sin costo alguno”. Sin embargo, más tarde Saltz nota que la emoción se desvanece cuando los que se encontraban en los márgenes del sistema, no sólo se vuelven parte de él, sino que se convierten en miembros de la academia. Pero para Tiravanija y para la recreación osificada de los *happenings* de Allan Kaprow en Los Ángeles, la participación siempre es absorbida por el ego del artista. A veces tales aspectos problemáticos se construyen como parte del sistema de relación. En las exposiciones de Dave Muller conocidas como *Three Day Weekends* (fines de semana de tres días), los nombres de los participantes siempre aparecen en el catálogo. Son una extensión de la práctica del artista, pero son reconocidos como coautores.

A Tiravanija el “almuerzo gratuito” en la 303 Gallery le permitió hacer un montón de dinero en el comercio del arte contemporáneo y, posteriormente, producir más muestras “relacionales”, como su *Demonstration Drawings* en la galería comercial 1301PE de Los Ángeles en 2007, también expuesta en otros lugares como The Drawing Center en Nueva York. En esta obra, contrató a unos artistas tailandeses desconocidos para realizar, dibujando a lápiz, unas copias fieles de fotografías de protestas publicadas en el *International Herald Tribune*. Para su instalación en Los Ángeles, Tiravanija nunca se presentó ni para asistir a la inauguración. No sé a ciencia cierta qué es lo que hizo, más allá de aglomerar el trabajo colectivo bajo su nombre en una maniobra advertida como sospechosa por muchos críticos, incluido yo mismo en un artículo titulado “Todo es de Tiravanija, pero también es tuyo” (*X-TRA*, primavera de 2007).

Éstos son sólo dos ejemplos de tantos —desde otros esteticistas relacionales hasta Su-perflex, Oda Projesi, Jeremy Deller, y así sucesivamente—. ¿Qué tan conscientes somos de nuestra participación, de nuestra colaboración? Cuando formamos parte de la obra, ¿cuánto de nosotros se queda? Hacer arte mediante la colaboración implica una serie de circunstancias difíciles que no deberían ser ignoradas, ni siquiera en el caso contrario donde la esencia de la calidad estética tiende a perderse entre las buenas intenciones del activismo comunitario.

Abundan los proyectos de arte comunitario. Una industria artesanal ha surgido de ellos y ha logrado una combinación de la versión más blanda de la burocracia liberal. Aunque resulta difícil odiarla porque en sus objetivos declarados —ayudar a las comunidades, etc.— parecen bastante anodinas, este tipo de colaboraciones, que se agrupan bajo la rúbrica de “comunitarias”, suelen transformar en burócratas a los artistas que otros burócratas no han podido reclutar. No estoy aquí para juzgar lo que es o no es arte, pero lo que yo reconozco como arte tiene un propósito y significado que difieren de este tipo de prácticas. Como escribe Claire Bishop en su respuesta a la carta de Grant Kester que ataca su ensayo histórico “Collaboration and Its Discontents” —los tres aparecieron en las páginas de *Artforum* entre febrero y mayo de 2006—:

Sin acciones artísticas que oscilen entre el sentido y el sinsentido para recalibrar nuestra percepción, que permiten múltiples interpretaciones, que incluyen el problema de la documentación y la presentación en cada proyecto, y que tienen una vida más allá de una meta social inmediata, nos quedamos con un arte gratamente inocuo. No es la antítesis del arte, sino un arte blando que fácilmente compensa la insuficiencia de las políticas gubernamentales.

El arte se pierde en las demandas de la comunidad y, por lo general, la experiencia resulta insatisfactoria para ambos. Con serias llamadas a servir desde su corazón, el artista muchas veces es consumido por el deseo de ayudar, y el arte, ese impulso maravillosamente inútil de la imaginación, es consumido por la comunidad aunque sólo sea porque no hay otra cosa que comer. No todos los proyectos comunitarios se pierden en la burocracia o se convierten en arte malo —el “arte blando” al que se refiere Bishop—, pero me parece que demasiados llegan a uno de estos destinos.

El arte comunitario o las prácticas y programas artísticos basados en la comunidad surgieron, pasaron de moda y desde hace tiempo volvieron a estar en boga. En los últimos años una nueva ola de departamentos académicos, residencias y premios han surgido bajo la bandera de “arte en pro del cambio social”, lo que hace que este tipo de práctica sea parte de los debates que se dan en el mundo del arte. Y quien juega justamente con los puntos centrales de este debate es el trabajo de Yoshua Okón.

La obra de este artista no es una creación sentimental hecha al estilo de la estética relacional, ni un *flashback* desradicalizado como en los años sesenta, o un proyecto de arte comunitario donde la política cortés prevalece sobre la estética, sino una ficción documental participativa y peligrosa hasta el punto de causar incomodidad. Definitivamente son muchas las consideraciones a tener en cuenta, pero su compromiso nunca lo lleva al cinismo. Okón “documenta” las situaciones en el sentido de que las captura en película: existe una cámara y muchas veces él está detrás de ella, pero su intervención junto con la de sus colaboradores representa felizmente ficciones de sí mismos para que éstas, al regir los prejuicios, sean cuestionadas mejor. Sus colaboraciones carecen de las piedadades de muchas de las obras agrupadas bajo el término “colaboración”, cuyas vertientes son enumeradas por Bishop en su

artículo “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents” (*Artforum*, febrero de 2006): “el arte socialmente comprometido, el arte basado en la comunidad, las comunidades experimentales, el arte dialógico, el arte litoral, así como el arte participativo, intervencionista, basado en la investigación o el arte de la colaboración”. En lugar de unirse a la cabalgata farisaica del arte socialmente comprometido —como Bishop escribe sobre otros artistas, pero creo que es aplicable en este caso—, Okón “se une a una tradición de situaciones altamente dirigidas que fusionan la realidad social con el artificio cuidadosamente calculado”. En lugar de hacernos sentir bien acerca de su colaboración social, el artista y sus colaboradores nos devuelven nuestras nociones preconcebidas como una especie de comedia muy oscura, donde las bromas y pantomimas creadas por la comunidad se muestran en juego con sus propios estereotipos negativos.

En 2008, para su intervención en el High Desert Test Sites, Okón colaboró en el proyecto *Rusos blancos* con la familia Akien y los habitantes de Wonder Valley, California, un lugar desértico de nombre maravilloso a las afueras de Los Ángeles y habitado principalmente por una gentuza marginada. A todos los asistentes —amantes del arte que iban y venían en bicicleta durante las funciones recurrentes del *performance*— se les regalaba un ruso blanco, la bebida favorita de Diane Akien. La familia escenificó una serie de actuaciones repetidas desarrolladas en colaboración con Okón. Estas actuaciones iban desde la interpretación de canciones *country* hasta una riña al final de la función, en la que Okón y los demás intrusos eran expulsados. El espectáculo se repetía cada veinte minutos. Uno de sus aspectos fundamentales no es solamente la colaboración entre Okón y los Akien en el desarrollo de la obra, sino también la colaboración forzosa de la audiencia en el *performance* escenificado en la intimidad incómoda de la casa de los Akien. En la grabación en video, algunos de los asistentes se muestran impávidos y se niegan a ser algo más que observadores pasivos; otros participan en el *performance* de buena gana, y, al final, todos se ven obligados a actuar cuando la familia les echa de la casa.

Aquí entran en juego todos los estereotipos de la gente marginada del Desierto Alto, y estas nociones preconcebidas y muchas veces despectivas se prestan a ser objeto de la pantomima. Los colaboradores de Wonder Valley los utilizan para confrontar a la audiencia. Pero cuando se escenifica una y otra vez, la confrontación se convierte en comedia, aunque de tipo peligrosa. Al igual que en *Bocanegra*, surge una desconexión entre los momentos en que los participantes están actuando y los momentos en que no, y el público no siempre puede notar la diferencia; y a veces esta diferencia se merma incluso en el caso de los participantes activos. La fluidez entre la ficción y la realidad se convierte en una parte de la colaboración, lo que de alguna manera expone las grietas y fisuras en el papel del artista y sus participantes, independientemente de lo que sean nuestras nociones preconcebidas al respecto. Los espectadores participan en el espectáculo y éste, a su vez, ejerce un control sobre sus experiencias al ser objeto de miradas intrusas y reclamar dejar de ser observado para hacer que los propios espectadores sean el espectáculo. Es peligroso cuando se convierte en un tipo de interacción social donde la realidad y la ficción desaparecen, incluso para la familia Akien. A veces, en *Rusos blancos*, el drama parece demasiado real y el arte se convierte en un reto para ellos.

Una de las formas, la más antigua, de participar en la creación del arte es el simple acto de mirar. De acuerdo a Laura Mulvey (especialmente en su texto de 1975 “El placer visual y el cine narrativo”, que aparece en muchas antologías) y también a otros autores, el poder de la mirada es mayor que el poder de un observador pasivo. En esta y otras instalaciones, la mirada —la observación de la obra de arte estática para el espectador pasivo— es interrumpida de manera perturbadora. El placer y la política de la observación se convierten en una parte tan importante de la pieza como cualquier actuación. El artista saca el tema para que deje de ser objeto de miradas pasivas, de manera que la casa de los Akien se convierta en el lugar en el que la pieza es activada por la audiencia. Al ver la instalación de video del *performance*, las acciones torpes y participación incómoda de los espectadores se convierten en el argumento de la obra.

Aunque hay un tinte político en esta y otras de sus obras, el método de Okón se basa en realidades políticas inusuales —y cuando viaja, en las ciudades por las que pasa—, pero no maneja estos problemas como lo haría un político o activista cualquiera, sino, por muy obvio que parezca, como artista. Una buena parte del arte que se proyecta en el diálogo político o la participación de la comunidad no lo hace utilizando las herramientas del arte, sino mediante el uso de las herramientas de la política.

El arte, por su propia naturaleza, tiene un significado resbaladizo, y tiene, a un nivel elemental, la intención de plantear preguntas, no de ofrecer soluciones. El arte, al menos en mi opinión, tiene la intención de provocar la participación del espectador, pero las acciones provocadas —si el arte es intelectualmente honesto— no tienen la función de promover el voto a favor de un partido político determinado, o bien, de imponer alguna piedad común sobre el activismo comunitario, sino de explorar las ambigüedades del proceso. Sin embargo, dicha responsabilidad pertenece a otro campo potente de la creación de imágenes: la propaganda.

La acción está destinada a ser ambigua. El arte desafía las expectativas de lo que puede ser la normalidad. Incluso en la versión más estética del arte, el culto a la belleza pura, el propósito del arte, como observa Oscar Wilde al final de su introducción a *El retrato de Dorian Gray*, es el de ser “inútil”. Aquí el significado no cumple ningún propósito práctico, a diferencia de una silla, cuyo propósito es ofrecer asiento independientemente de lo lujoso que sea su construcción, ni la propaganda, que sirve para convencer a su público a apoyar —o al menos temer— un mecanismo particular de poder. Cuando la colaboración se considera un aspecto del arte, se desvanecen sus modalidades utópicas y lo que queda son los vacíos y lagunas en el significado de lo que realmente significa trabajar con otros, sobre todo con aquellos que felizmente subvierten sus propios estereotipos y explotan sus propias explotaciones.

Incluso una colaboración que fácilmente podía convertirse en un estudio de gente indigente y en un acto de censura moralista y de ayuda a un puñado de holgazanes playeros, se convierte en algo mucho más espinoso. En este trabajo, *Hipnostasis* (2009), la colaboración de Okón incluyó una dinámica que en las artes visuales normalmente llamamos “colaboración”: la de dos artistas trabajando juntos. Okón se asoció con el artista Raymond

Pettibon para realizar un proyecto del que fui curador, en el Armory Center for the Arts en Pasadena, California. Haciéndose eco tanto de la pieza *Weatherman '69* (1989-1990) de Raymond Pettibon, como la de *Lago Bolsena* (2004) y *Bocanegra* (2007) de Okón, esta instalación de video exploró la subcultura de unos vagabundos y viejos *hippies* que viven en la playa de la playa de Venice. La instalación de video está protagonizada por hombres que, en algunos casos, han vivido en la playa durante más de 30 años, formando una comunidad alternativa muy unida que, a pesar de su disfuncionalidad y falta de contacto con la realidad dominante, prospera y sobrevive en su propios términos, pagando, eso sí, un alto precio por hacerlo. Okón y Pettibon visitaron a una terapueta que hacía regresiones a vidas pasadas para inspirarse en la creación de la pieza. Ella les contó que uno de ellos había sido líder de un culto *hippie*. Esto los motivó a ir a buscar al grupo y empezar a trabajar con ellos.

En la instalación, montada en tres paneles con un video de seis canales en los monitores, aparecen los garabatos aparentemente desesperados de unos hombres perdidos, de esos que se ven tirados en las calles y debajo de los puentes, escritos por Pettibon con palabras y frases que, según él, sirven poéticamente como piedras de toque de la época: “Swami X” y “Synanon”, así como el título de la obra, *Hipnostasis*. La palabra “hipnóstasis” combina los términos “hippies”, “hipnosis” e “hipóstasis”, que en medicina es el proceso de acumulación de líquido en las extremidades inferiores después de la muerte, y en filosofía es la realidad subyacente en contraposición a los atributos que carecen de sustancia. En el video observamos a seis hombres con la piel curtida por el sol, con nudos en la barba y el cabello, reposando en las rocas al lado del mar y comiendo carne sin pronunciar palabra. Son vagos de playa quienes a duras penas han podido subsistir en el paraíso *hippie* que alguna vez fue Venice Beach.

Los primeros videos de Pettibon contaban historias irreverentes de la contracultura radical de los sesenta, de la que estos hombres parecen haberse extraviados. Las películas no lineales crean un espacio en la eternidad, un infierno perpetuo en el que estos tipos están permanentemente atrapados. Flanqueando la instalación de la obra *Hipnostasis* había una pieza realizada por cada uno de los artistas. Un muro con páginas arrancadas de libros de aventuras —parte de una serie permanente de Pettibon titulada *Tombstones* y realizada en 2001— escritos por: Lawrence Sterne, Jack Kerouac, Rudyard Kipling y, aparentemente en el centro de la instalación, Samuel Beckett. La historia *Malone muere* de Beckett es el relato de un anciano que yace desnudo y moribundo en una cama mientras se desintegra su conciencia. “Nada es más real que la nada”, escribe Beckett. Estos hombres de la tercera edad tendidos en las rocas, parecen estar atrapados en el mismo estrato entre la realidad y la desintegración que el narrador de la novela.

En muchas ocasiones, Pettibon y Okón han utilizado a sus actores-participantes en las confrontaciones con el artista o el público. En este caso, los holgazanes de la playa comprenden perfectamente su posición en el mundo como los últimos soñadores de una especie en extinción, por lo tanto, la conexión clásica de Okón con sus participantes persiste. Ellos son conscientes de la imagen que pueden proyectar, pues desarrollaron sus papeles con los

artistas. Frente a las lápidas de Pettibon, Okón ha instalado una escultura gigante de yeso parecida a una tumba vertical con forma de colmena, en cuya parte superior la frase “callejón sin salida” parpadea y retrocede constantemente hacia arriba, cuestionando si estos hombres están atrapados en un callejón sin salida, o bien, como Malone, están atrapados para siempre en las tinieblas infernales de la consciencia, donde nunca conseguirán el alivio que los personajes de Beckett siempre parecen anhelar.

Incluso la colaboración entre los artistas representa otra extraña variante del término. Su colaboración se extiende a los *hippies* que, de manera activa, jugaron con su propia representación. Se da un intercambio circular de poder, entre el artista mayor y el artista menor y sus colaboradores vagabundos que permanecen en la playa, al parecer para toda la eternidad. Y la ficción, que es a la vez una herramienta y un ataque contra el poder que aquí está en juego, no es solamente la ficción social que Okón ha creado en otros proyectos, sino que, con la aportación de Pettibon, aparecen también los aspectos literarios y metafísicos de sus colaboradores varados. Estos holgazanes playeros representan a la vez el papel de anacronismos humanos y guardianes de la llama para un conjunto de ideales utópicos que se han desintegrado en la imaginación popular. Estos ideales, despojados o diligentes, según la perspectiva con la que se mire, se han convertido en metafísica después de que los artistas empezaron a buscar a los vagabundos.

El espacio de la literatura, introducida por Pettibon a través de sus lápidas, es el espacio de un sueño despierto. ¿Es posible que estos hombres todavía vivan el sueño de sintonizarse, drogarse, y desprenderse del materialismo propio de un tiempo cuando dormir en la playa todavía era legal en California y abandonar la sociedad era un sueño generalizado de todos los adolescentes suburbanos? Es como si se tratara de ese breve periodo, después de Kerouac, en el que ser un viajero itinerante era todo un honor. Sin embargo, los conductores de ahora ven a esos viajeros con los ojos escépticos de quienes han visto demasiadas películas de vagabundos que asesinan a los que conducen desprevenidos.

Hace mucho que fenecen los ideales de los sesenta. Sin embargo, todavía resulta alentador constatar que estos señores aún persistan y sigan en pie. Entienden muy bien la imagen que tienen, es decir, de vagabundos y ya no de *hippies*. El humor se mantiene, pero la risa es más bien escueta, muda e incómoda, mientras mastican carne en las rocas calientes al son de las olas. Los cimientos más oscuros de las colaboraciones tempranas se han destilado en este sueño despierto, en esta extraña construcción de algo real y documentado, así como en su condición de espacio literario, metafísico, un tiempo beckettiano en espera perpetua.

Mientras la instalación se mantenía en pie, la mayoría de las preguntas acerca de la instalación reflejaban una obsesión con los hombres: “¿Realmente llevan tanto tiempo allí? ¿Qué opinan de los cambios en Venice Beach? ¿Dónde los encontraron?” A pesar de referirse patentemente a una obra de arte que incluye elementos de ficción o artificio, las preguntas reflejaban la idea que la gente tenía de los vagabundos, una mezcla de asombro y lástima; asombro, por su decisión de encarnar un ideal, y lástima, porque los espectadores los veían como unos fracasados incapaces de encajar en la vida moderna. Nuevamente entraron en juego los prejuicios del público, pues la autoexplotación oscura y juguetona

de estos hombres se convirtió en su propia obsesión, y así, la audiencia volvió a participar en la representación de los sujetos.

Y esto nos lleva de regreso a la naturaleza de la colaboración, pues sus normas y límites se vuelven borrosos. Lo que pensamos acerca de la colaboración se torna extraño en tanto que la palabra y su política se escenifican en la práctica de Okón, que subsume cualquier mito del genio individual o de la explotación antropológica en el desarrollo activo de su trabajo con sus participantes. Con Okón en el papel de empresario, éstos determinan sus propios estereotipos con humor y gracia. Mientras colapsa todos los sentidos de la “colaboración”, crea situaciones que desafían directamente a los espectadores en nuestra experiencia pasiva con la obra. No se nos permite tener nuestras propias nociones preconcebidas de los nazis, los pobres en el desierto o los *hippies* en la playa, por nombrar sólo algunos ejemplos, a menos de que sean una parte de la obra, como Okón consigue a través de la participación activa de la clase objeto de análisis. Es como si los actores se juntaran con el fin de voltear la cámara hacia nosotros, la audiencia, para convertirnos en el sujeto de la historia, de la broma o en el incómodo tema observado. Bajo esta óptica, al igual que los visitantes que vinieron a ver *Rusos blancos* durante el High Desert Test Sites, podemos convertirnos en *voyeurs* pasivos objeto de provocaciones o en participantes de la pantomima. El arte como colaboración puede evitar muchos errores si se compromete a nunca olvidar que es arte.

Como Miwon Kwon escribe en su ensayo “One Place After Another: Notes on Site Specificity”, el arte orientado hacia un lugar en particular que

[...] de forma rutinaria logra la participación en colaboración de grupos del público para la conceptualización y producción de la obra, son vistos como un medio para fortalecer la capacidad del arte de penetrar en la organización sociopolítica de la vida contemporánea con mayor impacto y significado.

Si bien esta penetración es clave, la “participación en colaboración” no puede estar subordinada al mito del artista, ni tampoco podrá el artista —o la calidad estética— perderse completamente en los vaivenes de la creación del arte comunitario.

La responsabilidad social del arte no implica necesariamente pintar casas o regalar dinero, sino ser arte. Se trata de una materia extrañamente inspiradora que mediante la confrontación y el humor, la gracia y la habilidad, y una devoción por la apertura de significado más que a la cerrazón, puede cambiar la vida. Las obras descritas en este ensayo se hallan bajo el nombre del artista, Yoshua Okón, como piezas de autor para ser exhibidas, compradas y vendidas en el mercado de las ideas. Sin embargo, muchos de los errores de la colaboración se evitan gracias a su compromiso con la comunidad que se da a través de varios gestos estéticos que, de manera conflictiva y humorística, juegan con las nociones preconcebidas de dicha comunidad. El arte no consiste en la colaboración en sí, sino en el juego rudo con nosotros, los espectadores.

Para volver a la primera afirmación de este ensayo, la colaboración no es simplemente la acción de trabajar juntos para crear, sino más bien un territorio plagado de intercambios

preocupantes provenientes de ambos lados; problemas que no se deben ignorar. *Colaborar, colaborador, colaboracionista*: un territorio que Okón navega con un humor extraño y un juego oscuro, como sólo una persona comprometida con lo resbaladizo del significado podría hacerlo. Verdaderamente como un artista.

Andrew Berardini es escritor y vive en Los Ángeles. Escribe sobre arte para diferentes publicaciones y ocasionalmente trabaja como comisario en proyectos originales con Camilo Ontiveros, Bruce Nauman, Emily Mast y Dave Muller. Tiene varios ensayos sobre Richard Jackson, Piero Golia y Bas Jan Ader que aparecerán publicados próximamente.

Cinco retratos y una ventanilla única

Por Itala Schmelz

El trabajo de Yoshua Okón puede identificarse dentro de un tipo de estrategia artística que tuvo auge en los años noventa y que está directamente relacionado con la integración, cada vez más eficiente, de la cámara de video en el arte de origen conceptual. Este artista forma parte de una generación que empezó a hacer arte político y/o social sin ser necesariamente de izquierda; una postura social diferente a la contestataria de los años sesenta y setenta, más cínica y menos ideologizada. También interesa observar que no es precisamente un artista que proviene del pueblo, sino de la clase alta, de los privilegiados que se educan en el extranjero y que se suscriben, por ello, a las corrientes internacionalistas que han pautado nuestro nacionalismo artístico.

Podemos también llamar “género de la provocación” al tipo de práctica que realiza Okón, un quehacer que tiene su abrevadero en los primeros ensayos dadá, y que muy bien cuadró con el pensamiento francés de la Diferencia (Deleuze, Derrida, Foucault), que proponía atacar el discurso del poder y los modelos de identidad dominantes desde dentro, transversalmente, con gestos, guiños o intervenciones; una acción sin la pretensión de contraponer otro discurso sustitutivo. Al rebasar la dialéctica que entrampaba a la modernidad, los artistas postmodernos, más que generar algo nuevo —tendencias de los “ismos”—, se dispusieron a revisar el contexto, a trabajar a partir de los significantes y los imaginarios con los cuales está cargada la cultura, como nuevo modelo crítico.

Con los años, Okón ha ganado en osadía; para que su trabajo funcione de acuerdo a su hipótesis, él se expone cada vez más en sus aventuras fílmicas. Sin ser documentales, generan un conocimiento antropológico interesante sobre la compleja sociedad actual. En lugar de una práctica científica se detona una estrategia artística, mas en ambos casos, se parte del mismo recurso: la observación. El artista, cómodo en el papel del antropólogo, hace retratos de diversos grupos revelando las idiosincrasias específicas que los conforman. Hacer retratos (caricaturizar) supone, si bien de un buen fisonomista, sobre todo, de alguien capaz de captar las dimensiones psicológicas de las personas para expresar su identidad interior.

El lenguaje multivisual de su narrativa ocupa de manera tridimensional el medio del video: los proyectores y monitores se vuelven elementos para construir de manera escultórica una narrativa audiovisual, que tradicionalmente era monocanal. Cada una de las cinco piezas que conforman la exposición que aquí nos ocupa, es en sí misma un retrato. Mediante un complejo acomodo de proyectores y monitores desplegados en el espacio museístico,

construye sus retratos revelando el absurdo y lo grotesco de la naturaleza humana. El artista hace a sus personajes representarse a sí mismos, los ridiculiza para conocerlos. Con la astucia para ver el lado más pueril de las personas o grupos sociales, pone en marcha un mecanismo lírico en el cual quienes no son actores se “representan” a sí mismos —esencia del *reality show*— y, a pesar de que los pone a actuar bajo una lógica que en realidad los humilla, logra que acepten voluntariosos entrar al obscuro juego de su auto-representación.

Llama la atención que, en la mayoría de los casos, hay tras sus obras un asunto de clases, un tópico de racismo, un punto de disonancia social en donde las diferencias terminan por fastidiar, por generar escozor. En México, Yoshua Okón es ante todo un “güerito”. Los güeritos somos los otros mexicanos. Una relación conflictiva entre los güeros y las mayorías morenas habla de un país dividido en clases sociales con desprecios raciales muy soterrados. Okón enfrenta esta conflictiva que tanto nos perturba y de la que es tabú hablar. Empezando por el propio desprecio que el prieto puede tener de sí mismo, la relación es de admiración y rencor hacia los güeritos, dígame los ricos, los educados, los extranjeros, que no son pueblo, que no comen chile, frijoles ni tortillas. Ante ese rechazo identitario, los güeritos mexicanos artistas interesados por conocer su país, han tratado de abordarlo de diversas maneras. Yoshua, por su parte, es un güero impertinente y provocador, suficientemente cínico como para plantarse enfrente del “otro” en una situación incómoda, en donde se revela el residual racismo que queda dentro de todos, pese a la educación humanista. Algo inconsciente que deriva en agresión hacia “lo diferente”.

Bocanegra (2007) es un documental multicanal sobre un grupo de nazis mexicas. El artista entra en un juego peligroso. En un país donde el fenómeno del racismo tiene que ver más con el color de piel que con la raza aria o judía, nos encontramos con un grupo neonazi a la mexicana —medio cantinflasco— ¿entrevistados por un judío!, Okón, quien a su vez es el güerito, mientras que los admiradores de la superioridad y pureza de los arios proclamada por Hitler, son obviamente mestizos. Okón se entromete con estos personajes, poco a poco empieza a dirigirlos, los induce hacia una relación erótica masturbatoria con su colección de objetos. Lejos de asumir la postura de la víctima, este judío post-holocausto, se mofa de la svástica impresa sobre unos calzoncillos.

¿Los abuelos judíos, sobrevivientes del genocidio nazi, podrían entender que su nieto filme un documental como *Bocanegra*? ¿Qué giro intelectual hay que dar para, como el artista, recobrar el humor y a su vez generar un sentido crítico? Siendo ellos mismos quienes se caricaturizan, el artista muestra a estos personajes de la vida real, más allá de lo documental. El delirio fetichista por la svástica y la parafernalia del ejército alemán, evidencia en ellos una ingenua e ignorante concepción del nazismo, su fanatismo los hace insensibles a los horrores librados en nombre de la superioridad de una raza, capítulo ignominioso en la historia del siglo XX.

Para el espectador es doloroso convivir con el tiempo real, por lo que siempre espera que el artista le difiera esa sensación. Por ello, muchos se preguntan cómo una especie de *reality show* histórico puede ser arte. En *Rusos blancos* (2008), los gringos pobres son retratados por Okón con la misma postura que manifestó hacia los mexicanos en piezas anteriores

tales como *Orillese a la orilla* (1999-2000) o *Lago Bolsena* (2004): sin sentimiento de culpa y, por tanto, sin compasión. El estilo estético de la miseria ha sido sustituido por una confrontación con lo sórdido, lo cual deja al público desconcertado. Cuatro proyecciones en un cuarto reconstruyen los ángulos de la camioneta-casa de los blancos marginados del *American Dream* donde, como propuesta específica del lugar en la Bienal de California, llegó lo más *hip* del público del arte contemporáneo a convivir con los *white trahs* (chusma blanca) del sur de California.

La interacción entre estos dos extremos de la sociedad se lleva a cabo mientras beben rusos blancos, la bebida favorita de la Sra. Akien, anfitriona del carro-casa. En el transcurrir de las horas el alcohol resulta clave como factor de desinhibición social. El evento funciona como retrato de las dos comunidades, que pasan a ser transpolares en un mismo espacio/tiempo forzado por el artista. El hiperrealismo contemporáneo supone la sustitución de lo real por su copia idéntica, de la misma manera Okón ensaya y diseña los acontecimientos que se repetirán cada 20 minutos con sus anfitriones, hasta que la ficción se confunde con la realidad. Es ese ligero falseo en el devenir de los acontecimientos lo que hace tan realista a *Rusos blancos*, funcionando como invaluable documento social.

Simpatía, empatía y a la vez cierto irónico desprecio, conducen al artista a poner en situaciones extremas a sus retratados. Por ejemplo, en *Hipnóstasis* (2009) modifica el contexto para crear una imagen surrealista. Pide a seis vagos de la playa de Venice posar sobre unas rocas que golpea el mar. Les da de comer carne seca, como metáfora de sus vetustos cuerpos entrados en años, ex *hippies* o ex *beatniks* que se fueron a estacionar a esa playa cuando los *yuppies* triunfaron con su modelo de vida y el *peace and love* pasó de moda. Cual “lobos de mar” tomando el sol sobre las rocas soleadas, devoran su alimento en un gesto más animal que humano. Los golpeteos perpetuos del viento y el mar sumergen al espectador de la escena en un cierto estado hipnótico.

Se suman a la muestra dos retratos más: *Hausmeister* (2008) representa al custodio con su viejo uniforme, quien se asoma por un hueco de la pared como sabandija, para defender su madriguera arguyendo y gesticulando en un lenguaje desconocido. Pequeño homenaje a ese personaje incómodo que forma parte de la vida de los museos. Y por último: *Mavi* (2008), de entre más de un millón de retratos provenientes del archivo de un viejo estudio de fotografía, adquirido en Perú, el artista muestra la selección de los rostros de 130 mujeres de nombre María Quispe, las cuales durante 40 años se fotografiaron ahí. María Quispe sirve de homónimo de la mujer trabajadora de las maquiladoras o la doméstica en las colonias ricas, este nombre da cuenta de la presencia indígena y campesina en la ciudad, y representa la belleza morena en su forma más pura *versus* la perversión que suponen la urbe y el mestizaje. Facciones más o menos comunes reunidas en un mosaico de rostros esquivos, define un tipo racial preciso, que refiere a un mismo nombre y a un cierto estrato social.

La muestra se cierra con una *Ventanilla única*, interesante propuesta que da título a la exposición. El artista creó literalmente unas oficinas en la sala de exhibición del museo para atender al público. Quien estuvo interesado pudo obtener una cita con él para comentar la exposición o hacerle cualquier pregunta. Detrás de las ventanillas únicas de las oficinas

burocráticas suelen estar los “Gutierritos”: servidores públicos sin nombre ni rostro, que entorpecen la relación con el poder y complican la vida de quien se les acerca, víctima de algún “papeleo necesario”. En este caso, por el contrario, Okón abre una ventana y se asoma al espacio de la representación en vivo. Recibiendo visitantes tras un escritorio, el artista se re-presenta al servicio del público. Esta intersección de lo reflexivo en el orden de lo expositivo, al cambiar la especificidad de la sala de exhibición, da un giro inesperado a la muestra, la ventanilla única de acceso al artista, colocada al mismo nivel que los cinco retratos ¿podría sugerirnos que Okón ha realizado un sexto retrato, su autorretrato?

Itala Schmelz (México, 1968) estudió Filosofía en la UNAM. Fue directora de la Sala de Arte Público Siqueiros (SAPS) hasta 2007, donde diseñó un programa de arte contemporáneo en el cual participaron alrededor de 50 artistas mexicanos y de otras nacionalidades. En la SAPS también desarrolló exposiciones en torno al legado de Siqueiros, tales como *Matrices fotogénicas* (2002), *Siqueiros Abstracto* (2001) y *Siqueiros Sónico* (2004). Desde 2004 es miembro de Curare, “espacio crítico para las artes”. Sus ensayos se han publicado en revistas tales como: *Luna Cornea*, *Art Nexus*, *Exit* y *Trans*, en catálogos y en periódicos como *Reforma* y *La Jornada*. Desde mayo de 2007 es directora del Museo de Arte Carrillo Gil.

Entrevista

“Veo una conexión muy fuerte entre este espacio y mi forma de entender la creación artística”

Por Julio César Morales

El 28 de enero en la ciudad de San Francisco, Julio César Morales, artista y curador, entrevistó a Yoshua Okón en calidad de innovador cultural, al ser miembro fundador de SOMA, una escuela de arte en la Ciudad de México que pocos días antes habría sus puertas por primera vez. La entrevista continuó a través de una serie de correos electrónicos enviados entre febrero y marzo de 2010.

¿Puedes mencionar algunas de las influencias que te impulsaron a crear SOMA?

SOMA se creó y existe porque hacen falta plataformas de interacción en la comunidad artística. Creo que en los últimos diez años la escena del arte ha tendido, de forma creciente, hacia prácticas individualistas en las cuales la mayoría de los artistas atendían las demandas del mercado. Por ejemplo, en los años noventa los artistas en la Ciudad de México eran muy conscientes de lo que hacían otros y había una sensación muy clara de formar parte de una escena artística. Con el cambio de siglo, los espacios gestionados por artistas, que habían contribuido a crear esta comunidad tan solidaria, fueron desapareciendo rápidamente. Hubo una corriente que sostenía que el mercado del arte iba a ser nuestra salvación y que sería un sistema autosuficiente. Poco a poco, la escena empezó a disolverse, lo que conllevó una falta de diálogo. SOMA es un intento por recuperar ese sentido de comunidad.

¿En qué se distinguen las iniciativas de SOMA de las iniciativas artísticas que surgieron durante los años noventa?

Al igual que los espacios de los años noventa, SOMA busca compensar lo que falta. Aunque nuestras influencias se derivan de esas iniciativas en México y en otros lugares, no podemos recrearlas porque el contexto ha cambiado drásticamente. La Ciudad de México se ha integrado a la escena internacional. Sus museos y galerías producen grandes exposiciones internacionales y también grandes exposiciones de artistas locales. Se resolvió la falta de comunicación con el exterior, y la identificación de espacios idóneos para exponer una amplia variedad de obras dejó de ser un problema. Lo que realmente falta es una plataforma que facilite la comunicación y el diálogo. Con ese propósito, SOMA tiene una estructura que se divide en tres secciones: una serie semanal de eventos —ya sean charlas, representaciones o proyecciones—, un programa de residencia y la escuela.

Eres cofundador de La Panadería, espacio alternativo en la Ciudad de México dirigido por artistas en los años noventa. Parece que con SOMA estás creando algo que tal vez dure más debido a que tiene fuertes lazos con los alumnos y con la gente de la escena artística. Para mí, SOMA se suma a lo que hiciste con La Panadería, pues produce un cambio teórico más profundo en la estructura social de la ciudad. Para ti, ¿representa SOMA la continuación de ese proyecto?

Me queda claro que SOMA es una continuación de La Panadería. Para cuando ésta cerró en 2002, se reinventaba a sí misma, moría o quedaba enclenque. Esas eran las opciones posibles y, en ese momento, ninguno de los involucrados tuvo la visión para que se reinventara.

Bueno, tu carrera artística estaba por despegar...

Es cierto. Mi carrera artística estaba por despegar y, sin duda, requería una buena parte de mis energías, pero incluso si me hubiera dedicado al cien por cien al espacio, no creo que hubiera sido capaz de prever el paso siguiente, porque el contexto cambió tan rápidamente que me faltó objetividad para entender lo que estaba pasando. En pocas palabras, SOMA es el resultado del proceso de asimilación de todo lo ocurrido en la primera década del nuevo milenio. Propone una nueva estructura que se espera sea capaz de responder al contexto actual.

¿Por qué es SOMA tan viable y necesaria?

En general —y aquí me refiero a todas las ciudades a donde he viajado— se pone demasiado énfasis en el espectáculo y muy poco en el discurso. No es casual que las escuelas y proyectos similares a SOMA empiezan a aparecer en una serie de lugares alrededor del mundo (Brasil, Argentina, Los Ángeles, Nueva York, etc.) con el fin de contrarrestar esta situación.

En estos espacios los coleccionistas están a cargo, lo que nos potencia como artistas, pues nos ayuda a recuperar el control de nuestros discursos y aspiraciones; nos brinda un contexto. En ellos podemos hablar de nuestro trabajo con profundidad y no sólo atender a las necesidades de los consumidores de objetos de arte y las tendencias del mercado.

Por ejemplo, en SOMA todos los martes un artista da una plática con un formato sencillo e informal. Además de ser una herramienta didáctica muy poderosa, estos coloquios representan un medio formidable para establecer un diálogo y generar ideas.

También estamos organizando *performances* porque en la Ciudad de México no hay muchos lugares para ello ni para proyectar. Tenemos una pequeña cafetería donde la gente puede tomarse un café y leer un libro, organizar reuniones de trabajo informales, o incluso tener una cita. Por otro lado, en México no hay programas consolidados de postgrado en Bellas Artes, por lo que nuestros cursos de postgrado son un medio inmejorable para que muchos artistas jóvenes tengan la posibilidad de un intercambio intergeneracional.

Mi experiencia en el sur de California me mostró que los programas de maestría en Bellas Artes representan una manera asombrosa de desarrollar una comunidad y también de crear increíbles interacciones entre los artistas jóvenes. Para ellos, el ambiente de una maestría en Bellas Artes, además de ayudarles a desarrollar su práctica, les ofrece relaciones a largo plazo y contactos. Sin embargo, la desventaja es que una vez finalizado el programa,

estas plataformas dejan de existir. Recuerdo que en el campus de la UCLA (Universidad de California Los Ángeles) los talleres de arte no eran solamente lugares donde se hacía arte, también eran puntos de reunión que te daban la sensación de formar parte de una comunidad. En Los Ángeles, hacer vínculos con la comunidad es disfuncional por el urbanismo de la ciudad. Algunos estudiantes regresaban, aun años después de graduarse, porque ningún otro lugar en Los Ángeles cumplía con esa función.

Cuando pensé en crear SOMA, me imaginaba cómo podía crear un espacio que estuviera abierto al público y los artistas pasaran el tiempo. Asimismo, quería ofrecer una postgrado en Bellas Artes donde los artistas pudieran interactuar con profesionales y con estudiantes de otras disciplinas.

¿Puedes hablar de espacios similares que hayas visitado en otras localidades?

Hay un espacio en Buenos Aires llamado CIA, fundado por Judy Wertheim, Graciela Hasper y Roberto Jacoby. Es en este tipo de espacios que se está fomentando una relación más coherente entre los artistas de diferentes ciudades. Estamos haciendo intercambios con ellos. Me están invitando a impartir talleres allí y Judy vendrá a hacer lo mismo en SOMA. De alguna manera, estos proyectos educativos sirven como plataforma. Nos permiten establecer estos nuevos canales de comunicación.

Vamos a repasar algunos de los fundamentos de SOMA. ¿Cuenta con talleres, clases? ¿Cuál es el modelo curricular y cómo se va a desarrollar?

Se trata de un programa de dos años. Cada instructor tiene la libertad de personalizar cada materia, por lo que se parece más a un modelo de taller que al de una clase de arte convencional. Hasta ahora los tutores han sido muy creativos al interpretar la forma en la cual impartir sus clases. Pero también hay unas materias básicas, como, por ejemplo, las clases de crítica en grupo. Es una licenciatura en Bellas Artes cuyo fin es ayudar a los artistas jóvenes. Los tutores no tienen que ser artistas, pero sí muy conscientes de que están enseñando a artistas. El profesor podría ser...

Un antropólogo...

...un antropólogo o un teórico. Puede impartir una clase especulativa, pero teniendo en cuenta que se trata de la formación de artistas, no teóricos.

Pero ¿no hay medios específicos en los cuales se centra la escuela? En las escuelas de arte de Estados Unidos, uno puede elegir nuevos géneros, pintura...

Es cierto, pero en la práctica ya no se respetan esas divisiones en la mayoría de los programas de arte en Estados Unidos. Son obsoletas pero, por alguna razón, perduran. Estuve en la UCLA y sí, se divide con base en el medio, pero una vez que los alumnos están en el programa, pueden tomar clases con cualquier profesor, independientemente de la especialidad que vayan a hacer. Las escuelas de arte serias en sus niveles de postgrado ya no se dividen según la técnica o los medios.

¿Qué es lo que sacan los alumnos del programa de estudios? ¿En qué se benefician?

Se supone que los alumnos ya empezaron sus carreras artísticas y tienen la responsabilidad de adquirir los conocimientos que les faltan. Actualmente es difícil enseñar determinadas técnicas en una escuela porque muchos artistas cambian de medio cada semana. Los alumnos entran en el programa para hacer un taller, mostrar sus obras a los demás y solicitar opiniones y consejos de artistas y profesionales más experimentados. En última instancia, el programa ofrece el contexto idóneo para que sigan desarrollando su práctica y logren una distancia crítica con su actividad. Su trabajo también se expone ante los comisarios y críticos (por ejemplo, siempre hacemos que los residentes y curadores locales revisen los portafolios de los alumnos), con lo que logramos una mayor difusión de su obra.

Entonces el modelo es más bien un programa de maestría en Bellas Artes, en vez de una licenciatura.

Así es. Es un programa de postgrado. Se supone que los alumnos ya cursaron estudios de licenciatura o el equivalente. El objetivo del artista también es el nuestro. La escuela debe ajustarse a las necesidades del artista, no a un paradigma académico. SOMA ofrece talleres con artistas experimentados, curadores o teóricos, lo que permite que los alumnos obtengan retroalimentación y críticas constructivas de su trabajo y del desarrollo de un lenguaje propio. La escuela se convierte en una herramienta para tal fin.

Es más bien la relación de un mentor. El programa parece guiarles un poco más que un programa de maestría tradicional, en lugar de que haya una división muy clara entre el instructor y el alumnado.

Exactamente. El modelo tradicional —el modelo jerárquico— no nos interesa. Lo que me encantó de la UCLA es cómo el programa de arte fue desarrollado por los artistas. Por lo tanto, realmente te toma en serio como artista, y la estructura es más bien horizontal: los instructores guían a los alumnos. Y claro, siempre es conveniente que el instructor tenga 30 años trabajando y pueda compartir su experiencia.

Cuando cursé el postgrado hablé con Paul McCarthy. A veces teníamos conversaciones de dos horas acerca de cómo hace sus ediciones, pues es lo que yo necesitaba saber en ese momento. Y otras veces, terminábamos hablando de Turquía y la sociedad turca. Lo maravilloso del arte contemporáneo es que te da acceso a cualquier lugar. Por ello, el que un programa de estudios predetermine el desenlace de la conversación, me parece absurdo.

¿Puedes hablar de tu papel oficial en SOMA?

Propuse la estructura e invité a otros artistas a formar parte de ella. Separé la parte administrativa —el día a día— de la creación de contenidos y la parte creativa de la organización. Así que estoy a cargo de un equipo de administradores de arte que manejan la parte operativa, mientras el contenido y la programación de las materias serán definidos por el grupo de quince artistas participantes. Por ejemplo, Eduardo Abaroa se ocupa del programa académico. La escuela es el resultado de la tradición social en el arte contemporáneo mexicano.

Entonces, ¿crees que los alumnos que desean participar sigan sus pasos?

Eso esperamos. Queremos que las generaciones jóvenes vean esto como una oportunidad de interactuar con las generaciones mayores y establecer cierta continuidad con la tradición artística local. Creo que la falta de diálogo entre las generaciones representa un problema, no sólo en el arte, sino en la sociedad en general. Esa es una de las funciones del mentor.

¿Qué es lo que se obtiene al terminar el programa de dos años?

Se otorga un certificado. Por muchas razones se pensó como un programa no acreditado, pero una muy sencilla razón: la mayoría de los mejores artistas en México no cuenta con una maestría en Bellas Artes. En un programa acreditado, ellos no podrían enseñar. En segundo lugar, somos independientes. Si quisiéramos recibir el visto bueno oficial, tramitaríamos el reconocimiento de validez oficial. Nos haría más dependientes y tendríamos que dedicar mucho tiempo y energía al papeleo. Preferimos invertir nuestro tiempo en la recaudación de fondos y el desarrollo de un buen programa. En tercer lugar, hay muchos artistas jóvenes muy buenos haciendo trabajos interesantes que no asistieron a ninguna escuela y no podríamos aceptarlos. El no contar con el reconocimiento oficial nos da mayor libertad y flexibilidad sin restar seriedad o calidad a lo que estamos haciendo.

Parece más una intervención que una escuela de arte, o más bien, una extensión de tu práctica artística. ¿Hubo proyectos anteriores en tu obra que de alguna manera inspiraron la creación de este proyecto?

Veó una conexión muy fuerte entre este espacio y mi forma de entender la creación artística. El arte necesita un contexto discursivo para que tenga un mínimo de relevancia y, en este sentido, veo la enseñanza como una extensión de mi práctica.

Para mí, el arte es un medio para dialogar sobre lo que realmente importa. Es una manera de estimular pensamientos, ideas y debates. Creo que el arte depende de un contexto social para que sea completo. Me gusta pensar que estimula una respuesta activa y creativa en los que interactúan con él. SOMA ofrece un contexto para dicha interacción.

Julio César Morales es artista, educador y curador. Vive en San Francisco. Su fotografía, medios interactivos, arte público e instalaciones de video se han expuesto ampliamente en California y a nivel internacional. Imparte clases en el California College of the Arts y el San Francisco Art Institute, y ha creado proyectos educativos y artísticos para diferentes espacios, desde oficinas de readaptación social, escuelas públicas y museos hasta galerías alternativas sin fines de lucro. Morales es fundador y co-curador del Queens Nails Annex, un espacio para proyectos gestionado por artistas. Es curador adjunto de artes visuales del Yerba Buena Center for the Arts en San Francisco.

¿Quién mira a quién?

Por Guillermo Fadanelli



Arte. El arte crea objetos que antes no estaban en el mundo y estos no necesariamente tienen que ser objetos materiales. Las definiciones de arte, como todas las que se refieren a una abstracción, son diversas y se oponen entre sí. Tales definiciones aparecen casi siempre justo cuando el crimen ya ha sido cometido. Arte es una palabra que incomoda a los artistas en estos tiempos de querrela contra lo trascendente. “Somos más hijos de nuestro tiempo que de nuestros padres”, escribió Guy Debord. Ante este panorama pleno en desarraigo se impone abandonar las pretensiones de hacer arte y dedicarse a construir sentido o directrices para sobrevivir en el caos contemporáneo de los símbolos y los signos. Las obras de Yoshua Okón crean sentido en cuanto son consecuencia de un pensar y una experiencia propios, pero, sobre todo, lo hacen porque son una construcción fragmentaria de una mirada que —contra lo esperado en las artes de vanguardia— se afianza cada vez más en el tiempo.

Bocanegra. Se trata de una video-instalación (2007) que ofrece testimonio de un conjunto de personas que viven en México y se consideran nazis. Estas personas se reúnen con el fin de discutir acerca de sus ideas, aunque es evidente que carecen de ellas. Sólo tienen consignas y pasiones sin rienda. La pieza incluye los videos de dichas conversaciones, una marcha del modesto contingente fascista, un saludo militar ante la cámara y una breve película que dirige uno de los miembros del grupo. En esta obra, Yoshua Okón propone un cruce de caminos colmado de interpretaciones, aunque la parodia parece ser el hilo conductor que enlaza los cuatro videos. No estaría de más denominarla parodia negra. Los símbolos desarraigados y transportados a una circunstancia ajena a su origen hacen patente cierta comicidad histórica que sobrevive al sentido de lo trágico y lo vuelve todavía más amargo. Si los símbolos que representaron y estimularon las atrocidades cometidas por los nazis durante la guerra pueden ser disueltos y reubicados en un orden intemporal e intrascendente, es que la memoria histórica —en caso de que exista algo con ese nombre— se ha desvanecido o se ha transformado en una especie de locura sin referente. La realidad no está en otra parte, sino que continúa en su sitio concentrada en el ejercicio de su propia aniquilación.

Concepto. Ha escrito Gilles Deleuze que todo concepto posee una historia, es amorfo y se alimenta de digresiones. Más que un argumento o una proposición es un punto de encuentro. No existen conceptos simples, sino composiciones que varían de acuerdo a la proximidad de sus elementos. La pregunta que nos incumbe es que si, a diferencia de la filosofía, es posible crear conceptos desde los terrenos del arte. No será sencillo obtener una respuesta, sin

embargo, la obra de Okón se aproxima y es paralela a la descripción que hace Deleuze acerca de que los conceptos son puntos de encuentro, los cuales no nos proponen un argumento, sino sólo sugieren acontecimientos que, al ser observados y narrados desde cierta perspectiva, se modifican o muestran un rostro antes velado a nuestros ojos. Yoshua no crea desde una visión homogénea o cerrada en su significado. Al contrario, elige ciertos puntos de encuentro o interés temático para alterar el cuerpo semántico de lo que llamamos realidad y entonces comenzar a formar sentido. En casi toda su obra existe un margen para la colaboración, la complicidad o el rechazo por parte del espectador.

Distrito Federal. A pesar de que en la actualidad el artista común se ve a sí mismo como un ciudadano del mundo (un estoico) y suele negarse a formar parte de una comunidad que limite su experiencia, el Distrito Federal es un buen lugar para ejercer una guerra de signos y sentidos. Y esto es así porque la ciudad enfrenta a sus habitantes con los peores extremos de la convivencia humana —no importa cuáles sean tus orígenes, en una ciudad siempre eres extranjero—. La corrupción, la impunidad y la violencia cotidiana —en suma, el más puro escenario de una civilidad rebasada— han sido también detonadores en la imaginación de Okón [*Orillase a la orilla* (1999-2000), *Cockfight* (1998) o *A propósito* (1997)]. Y es así porque en este mal entendido urbano que insistimos en denominar ciudad se encuentran los elementos necesarios para cultivar la decepción profunda, la rebelión sin consecuencias, el escepticismo y el humor suicida. No importa desde qué perspectiva se mire esta ciudad, siempre habrá en ella un estímulo para afectar, incluso, la sensibilidad de sus habitantes más cínicos o experimentados.

Ego. La idea de que el sujeto ha desaparecido de nuestro horizonte y de que el yo es más bien un estorbo para comprender o habitar el mundo que nos rodea, suele ser la constante de un arte que tiende hacia la desaparición. El yo o el individuo que responde a un nombre propio no es más que una modesta huella en la infinita sucesión de los signos y de las anécdotas y, de antemano, se halla condenado a no sobrevivir más que como un eco de lo que fue en vida —una presencia que languidece—. Si un artista se empecina en construir un mito sobre sí mismo para echar raíces en la historia, terminará consumido por el sofocante peso de lo concreto y asaltado por una fuerza centrífuga que lo arrojará todo el tiempo hacia la periferia. Si una característica es explícita en las video-instalaciones de Yoshua Okón es que no obstante ser construidas desde la experiencia de un sujeto con vida propia tienden a la negación del individuo, del artista con nombre propio, como referencia histórica o moral. La idea de un mundo sin centro desde el cual orientar nuestros actos es pesimista pero en estos tiempos suele ser aún más recurrente. Como tantos otros filósofos, Thomas Nagel se ha preguntado cómo podríamos comprobar que el mundo es algo en sí mismo (un objeto) sin distorsionarlo con nuestra mirada de seres humanos. La única manera de estar absolutamente seguros de que existe un mundo sería abandonar el yo particular que observa y se pregunta: ¿Es eso posible en el arte?

Fragmento. En nombre del Todo se han cometido las más grandes injusticias de las que se hayan tenido noticia. En consecuencia, resulta bastante pertinente comenzar a desmembrar el Todo en un conjunto de partes que nunca más lograrán unirse de nuevo. No me extraña que los objetos que un artista realiza a lo largo de una vida sean a menudo sólo fragmentos

de una pieza única que se desarrollará con el correr del tiempo, aun cuando nunca llegue a completarse —el ser incompleto es, por supuesto, la más eficaz estrategia a seguir en la batalla que se libra contra el Todo—. Durante más de una década he estado atento a la obra de Yoshua Okón y me he preguntado si desembocaría todas las veces en un solo sentido, o si sus preocupaciones formales serían evidentes pese a que sus obras suelen o parecen ser tan distintas entre sí. Y creo, sin que esto sea una conclusión, que el fragmento como parte de un todo imposible es el medio que ha elegido para ejecutar sus obras e ir en busca de un arte centrífugo, difuso, descentrado y provisto de múltiples significaciones.

Gadamer. “El artista crea libre de todo encargo y no se deja medir por los patrones comunes de la moral pública” y es justo esta característica la que “funda su independencia y le confiere socialmente los rasgos de un marginado” (Hans-Georg Gadamer). Tal concepción acerca de lo que es o representa un artista hunde sus raíces en una tradición romántica del arte en la cual el instinto lúdico se potencia en el instinto de la forma y la materia. Pero, ¿es sensato insistir en el carácter romántico de un artista cuando su rechazo a encarnar una entidad histórica o un héroe de la sensibilidad es por demás evidente? En la obra de Okón se aprecian ambas inclinaciones; por una parte, él continúa siendo un artista libre de todo encargo —y en consecuencia, como quiere Gadamer, un marginado—, y, por otra, sus obras dan la impresión de haber sido creadas por un observador distante e incluso por un entomólogo dedicado a su estudio sin más aspiración que la de concentrarse en su objeto de análisis. Estar y no estar son posiciones que en el quehacer artístico van de la mano y se intercambian a menudo. Y esta tensión constante entre el artista romántico y el modesto productor de obras de carácter estético me lleva a recordar la afirmación de Gadamer con respecto a que “todo encuentro con el lenguaje del arte es un acontecer inconcluso y es a su vez parte de este acontecer”. Obra abierta, en suma.

Humor. La flemma o el humor de una persona no se construye en algunos días y acaso ni siquiera en toda una vida. No se inventa, sino que se estimula y languidece hasta desaparecer con la muerte (“genio y figura hasta la sepultura”). Y esto es porque el humor es esencial en el temperamento de los seres humanos. Nada escapa de las redes de un humor negro o de uno delirante. Incluso las obras menos humanas o desarrolladas a partir de premisas teóricas o conceptuales son causa de un humor o de una temperatura intelectual. Sólo así podría afirmar que una constante en las obras de Okón es el humor de la malicia, que se oculta detrás del obrero que trabaja seriamente en sus creaciones. No conozco una sola de sus video-instalaciones que pueda explicarse o comprenderse sólo desde el análisis de las causas o desde la especulación teórica. Si no se aprecia el veneno o la risa contenida que proviene de un humor que es primigenio y cultivado a un tiempo, entonces el encuentro con la obra se torna todavía más incompleto que el acostumbrado. Desde la apropiación que hace de una célebre obra de Joseph Beuys y que transmuta en una escena escabrosa y críptica (*Coyotería*, 2003), hasta una telenovela instantánea actuada por individuos que no son actores profesionales pero que sí lo son de una sociedad de masas plena en reacciones pavlovianas (*New Décor*, 2001), todas sus obras contienen ese residuo malicioso que es capaz de molestar a los espectadores o de sumirlos en una incomodidad que no pueden a bien nombrar. Y sin embargo se ríen.

Información. Tengo la impresión de que, contadas excepciones, nadie sabe de lo que está hablando. Creo que en la actualidad “estar al tanto” es una de las formas más refinadas de la ignorancia y quiero suponer que el conocimiento no se aviene bien con la obscena e interminable acumulación de referencias. La capacidad de comprender desde el lenguaje requiere de un tiempo necesario para llevar a cabo las relaciones que se dan en la experiencia propia. Incluí la palabra información en este abecedario porque es común que los espectadores del arte moderno lleguen a convencerse de que, sin información suficiente o sin un conocimiento previo, no será sencillo participar de una obra que requiere de su interpretación para completarse. Es esta una verdad a medias en cuanto depende de qué tan críptico o complejo sea el lenguaje usado por el artista. En el caso de Okón, él mismo se ha encargado de situar su obra en un ambiente tan específico que no se requiere más información que la misma que se propone en la obra. No existe un enigma que descifrar pues todo lo expuesto depende del entorno en que se presenta. El espectador es por ende también un actor y su única responsabilidad es estar situado en medio de una red de significados que lo contienen. Tengo una impresión similar cada vez que me encuentro frente a una instalación de Yoshua: represento a la realidad que se hace ficticia en cuanto más cruda aparece expuesta en el video y es entonces cuando desaparezco como espectador.

Jean Baudrillard. En su estilo casi profético y siempre vehemente, Baudrillard nos relató que las sociedades actuales viven ensimismadas en el éxtasis de la comunicación. Y viven dicho paroxismo a tal extremo que no conceden importancia al hecho de que esa comunicación pueda carecer de significado o de sentido. Lo que importa es simular que se es real a partir de una pantomima de la que ya no se puede escapar una vez que se ha puesto en marcha. Los actores no logran despojarse de la máscara pues su rostro ha desaparecido en un exceso de representación. La realidad es simulada por actores que no son actores y el tradicional escenario teatral (la plaza pública) se transforma en una pantalla o en una ilusión sin referente físico preciso. Liberados de las raíces que todavía en la modernidad dotaron de carácter a los sujetos históricos, nos hemos mudado—los habitantes de la pantalla— a esa superficie donde se practica el misticismo visual e iconográfico de manera obsesiva. En *Bocanegra*, por ejemplo, los nazis que aparecen en la pantalla discutiendo entre sí no logran encontrar las raíces de su inclinación fascista o, por lo menos, una explicación común a su causa: no saben dónde están ni quiénes son: sólo tienen los símbolos.

Kafka. Creo que los lectores de Franz Kafka no se pondrán nunca de acuerdo cuando se trata de denominar una acción o un hecho como kafkianos. Y es que a un ningún buen escritor o artista se le puede reducir a un par de facciones, sobre todo si su obra es profunda e incluso hermética. Yo me he cuidado de usar esta analogía cuando se trata de una pieza de Yoshua Okón. Sin embargo, cuando en sus videos oteo a un conjunto de personas emerger de una coladera y caminar en posición simiesca sobre las vías de un tren (*Lago Bolsena*, 2004), o a un policía con rostro, digamos siniestro, insultar a quien le toma un video (*Orillese a la orilla*, 1999-2000), me resulta imposible no pensar que sentirse un escarabajo es en realidad ser un escarabajo. Hay algo de absurdo en todos los actos que realizamos y que tejemos como moscas incansables alrededor del vacío.

La Panadería. Gilles Deleuze sugiere que el concepto no es un objeto, sino un territorio, un espacio que reúne o incita a la concentración de quienes se encuentran dispuestos para ello. Un plano —en términos geométricos y simbólicos— es necesario para que las teorías se desplieguen, se enfrenten o cambien de orientación. Conceptos, teorías, obras, todo esto no es expresable sin la existencia de un territorio que propicie la coincidencia. Esto dicho a propósito de La Panadería como un núcleo físico que se ha expandido en todas direcciones y que tuvo como fundamento una libertad fuera de lo común a la hora de proponer exposiciones y de llevarlas a cabo. Fue en este espacio donde conocí a sus fundadores Yoshua Okón y Miguel Calderón.

Mímesis. ¿Quién mira a quién? El testigo se desconcierta porque el objeto de su atención es nada menos que él mismo. El perro se muerde la cola y corre en círculo intentando alcanzarse. Las video-instalaciones de Okón proponen un contrasentido de grandes dimensiones a la hora de encarar su contenido. Una descripción sencilla sería la siguiente: el artista toma un hecho de su experiencia que comparte en cierto modo con la sociedad en la que vive. En seguida lo relata como si se tratara de una ficción que exige a los espectadores cumplir su cometido: ver, interpretar, completar la narración desde su posición de testigos que participan haciendo juicios o descifrando los posibles mensajes, enunciados o como quiera llamársele a lo que se esconde o se expresa en la pieza exhibida. Y entonces sucede: surge un malestar que proviene de un presentimiento que se hace cada vez más enérgico. Tarde o temprano la obra abandona su papel de expresión estética y engulle al espectador. Y no importa a qué clase social pertenezcas pues en la cartografía de los símbolos morales o parodias sociales que Okón dispone en sus obras ya te encuentras incluido. Como sucede con los nazis artificiales que polemizan en *Bocanegra*, casi ninguno de nosotros podría explicar el origen de sus ideales o de sus creencias sin caer en balbuceos o en una retórica sin dirección ni sustancia. Una sensación semejante se produce cuando observamos a varios ancianos *hippies* que viven en la playa de Venice esmerándose en conservar su comunidad de hombres libres (*Hipnostasis*, 2009), exiliados de las vanidades y exigencias de su propia época. Estos hombres se dedican a tomar el sol y a comer lo que cae en sus manos como si fueran un grupo de Diógenes resucitados que no tienen empacho en desembarazarse de las preocupaciones mundanas. Y si es verdad que en casi todos los seres humanos florece la melancolía por una edad de oro extraviada en un tiempo mítico, también es cierto que el ridículo emerge cuando se intenta restablecer esa utopía a toda costa. Casi todo espectador de *Hipnostasis* tendría que sentirse aludido pues no es sencillo escapar a la sensación de ridículo a la que nos condena el idealismo cuando es conducido hacia los extremos.

New Décor. Si los lugares comunes existen es porque su sabiduría no puede ponerse en duda. Este video (*New Décor*, 2001) tiene lugar en una tienda de muebles ubicada en Los Ángeles donde Okón ha convocado a varias personas para representar un papel dramático, improvisando los diálogos según la imaginación de los espontáneos. Sin embargo, resulta que el desconcierto que debería producirse en la audiencia no aparece jamás. Alrededor de unos cuantos tópicos de melodrama corriente una persona puede desintegrarse como individuo. Exiliarse a una región donde nada existe —sino sólo un yo omnipresente e idiota que ha propuesto un guión eterno y sencillo— es una constante en las sociedades mediáticas. Okón no exhibe a estas personas de manera premeditada ni para ejercer una crítica sociológica.

Va en otro sentido: pone en riesgo la calidad de nuestra propia curiosidad porque después de observar a estas personas improvisando obtenemos justamente lo que esperamos. Y eso nos llevará, por supuesto, a la aburrición y al escepticismo.

Orillese a la orilla. Es comprensible que la serie de videos que Okón tomó a finales de los años noventa y en los cuales aparecen varios policías gesticulando o actuando ante la cámara, despierten dudas respecto a la frontera que existe entre las artes y el documento social (*Orillese a la orilla*, 1999-2000). ¿Hasta qué punto Okón está interesado en las costumbres morales y en la conducta social de sus contemporáneos? La respuesta depende más de la lectura que se haga de las imágenes —desde una perspectiva social o individual— que de la estructura conceptual del proyecto estético. Y no importa cuál sea la intención del artista porque la puesta en escena de la irrealidad se transforma, en ciertos casos, en el vestigio de una clase social o de una tribu que actúa en un determinado tiempo histórico y que obedece a fundamentos, rasgos o prejuicios de una cultura que ni la más aguda de sus obras artísticas podría borrar de la mente y de la vida de los espectadores. Concentrarse en el límite que la inmoralidad comparte con los hechos morales de la vida pública y cotidiana es común en varias obras de Yoshua Okón. Es un juego que difícilmente puede ser explicado, sino apenas ser percibido como un estar y no estar al mismo tiempo.

Posmodernidad. Escribió Octavio Paz que la modernidad es la aceleración del tiempo histórico. Lo creo y no me parece extraño que un exceso de velocidad nos haya conducido a esa desintegración del sentido histórico que se conoce hoy como posmodernidad y cuyo concepto puede construirse desde la reflexión y la lectura de autores como Vattimo, Habermas, Baudrillard, Derrida, Žižek y Lyotard, entre muchos otros. En sus libros Jean-François Lyotard anuncia el ocaso de los grandes relatos sobre los que el Occidente europeo ha construido sus valores humanistas. El filósofo francés se concentra en los enunciados que usamos para expresar nuestros juicios e ideas, y coincide en que actualmente es posible establecer o reconocer distintos juegos de lenguaje: se puede hablar de verdad a niveles locales o de juegos particulares, se puede traicionar la lógica de un discurso inventando e introduciendo en él giros o palabras nuevas, pero lo que según Lyotard se vuelve cada vez más dudoso es el hacer derivar todos nuestros actos y palabras de una lógica universal (un metarrelato). Incluso la ciencia positiva, al estar sostenida por un conjunto de enunciados que adquieren su legitimidad de un proyecto expuesto como discurso, no puede aspirar a valer universalmente —y si lo hace, es porque ha abandonado la complejidad del conocimiento para constituirse en un juego más cuya legitimidad vendría dada a partir de la misma ciencia: un solipsismo—. No sistemas continentales sino islas, ni tampoco masas rígidas de pensamiento sino nubes de formas improbables, eso es a grandes rasgos lo que nos plantea Lyotard en sus libros y lo que Yoshua Okón parece adoptar en la forma de orfandad histórica tan propia de sus creaciones.

Quimera. Se experimenta una sensación de ilusión y engaño ante la incontenible profusión de obras artísticas y ante la inconsistencia de los valores en el mercado del arte moderno. “Si Dios ha muerto todo está permitido”, sentenció Dostoievski y con ese estigma marcó de un solo trazo un porvenir que, al menos en el arte y la filosofía, se definiría más tarde como

desconfianza del pasado y confusión del presente. Es a raíz de esta situación rica en malentendidos y propuestas vacías que uno espera que los artistas desarrollen un lenguaje en el tiempo y no se limiten a la creación de una obra que sea sólo anécdota y voz efímera. Allí encuentro una de las virtudes más apreciadas de Okón: su insistencia en crear un lenguaje que no se agote en el tiempo ni en el deseo de satisfacer un mercado voraz y desmemoriado.

Romanticismo. “El romanticismo es enfermedad y el clasicismo es salud”, opinaba Goethe en el ocaso de su vida. No vivió lo suficiente para presenciar cómo el tiempo transformaría la noción de enfermedad en un bien o en una virtud de las artes. La vocación por quebrantar las normas, la confianza en la intuición individual, la fascinación por lo primitivo o auténtico, y el cultivo de la ironía como un arma para desbaratar la solemnidad y autoridad clásica, fueron todas ellas características del movimiento romántico que hace más de dos siglos impregnó las artes en Alemania e Inglaterra y sembró el terreno para el florecimiento de las vanguardias actuales. La inclinación a desestimar las vanguardias modernas por considerarlas demasiado unidas a lo histórico (es decir, a los “grandes relatos”) y la decisión de explorar e inventar “nuevos” caminos en el arte, es una actitud esencialmente romántica. La deconstrucción y la diseminación de sentido son los últimos residuos del arte vanguardista que, cansado de lo humano y de la visión homogénea y unidireccional de la historia, se aproxima a convertirse en una ciencia más que no requiere de la pasión humana ni de las epopeyas heroicas (artistas malditos o visionarios) para sentar las bases de su propio desarrollo. En esta frontera sitúo la obra artística de Yoshua Okón que, por una parte, es transgresora, crítica, vanguardista y, por lo tanto, de algún modo romántica, y, por otra, es científica, neutra y renuente a encarnar en cualquier clase de moral histórica.

Salvaje. En el *Diccionario del uso del español*, de María Moliner, se dice que la palabra “salvaje” se aplica a los animales no domesticados, a las plantas no cultivadas o al terreno inculto, particularmente si este es abrupto o escabroso. Y desde mi posición de escritor o de simple espectador descubro que en buena parte de las video-instalaciones de Okón existe una fascinación por lo no domesticado y por lo más primitivo de la condición humana. Las dos mujeres que se insultan entre sí apropiándose de un lenguaje de crápulas masculinos (*Cockfight*, 1998) o las personas que por unos cuantos pesos o por disuasión del artista aceptan caminar como orangutanes (*Lago Bolsena*, 2004) son prueba de mis palabras. Se me podrá advertir que al interpretar de este modo las obras de Okón privilegio sólo un plano de la realidad (el psicológico) y se me dirá que probablemente sea a causa de una lectura prejuiciosa. Y responderé que eso es justamente lo que sucede, pues de lo contrario el arte no despertaría en mí ninguna clase de interés. El arte se nutre de nuestros prejuicios, de lo contrario muere.

Texto. Umberto Eco ha descrito diestramente las diferencias fundamentales que existen entre las posibilidades semióticas de un diccionario y las de una enciclopedia. El diccionario intenta dar definiciones breves, cerradas, analíticas mientras que la enciclopedia intenta ser abierta, exhaustiva, mimética, promiscua, carece de centro y es expansiva. Un buen ejemplo es que un diccionario nos da una definición puntual de lo que significa la palabra “árbol” y una enciclopedia puede enlistarnos todas las especies de árboles que conoce la botánica, además

de realizar digresiones tales como enlistar los libros de ficción cuyo tema central sea un árbol. Eco dice que esta idea teórica de diccionario no puede llevarse a la práctica, pues todo diccionario riguroso contiene elementos de enciclopedia que empañarán su pureza. De allí que la idea de un pensamiento fuerte, sólido y a prueba de impurezas pareciera ser imposible. Es sencillo imaginar por qué la obra de muchos artistas modernos como la de Okón se aviene bastante bien con la idea de un pensamiento débil, abierto, descentrado y en continua expansión. Una prueba de ello sería la instalación *Hipnóstasis* (2009), realizada con la colaboración de Raymond Pettibon: en esta obra los monitores que muestran a los *hippies* podrían reproducirse de manera caótica e indefinida como hacen los diminutos surcos en la corteza de los árboles —cada monitor podría exponer una arruga o un detalle de la piel escamosa de los dulces ancianos que toman el sol en la playa de Venice (véase: *Mímesis*).

Universal. Fiel a su ironía escéptica, E.M. Cioran escribió que después de escuchar a un astrónomo disertar acerca de miles de millones de estrellas renunció a lavarse las manos. Para el filósofo rumano hacer ejercicio o cultivar los músculos resultaba tan absurdo e insignificante como esculpir un grano de arena. Supongo que el conocimiento que los individuos poseemos sobre el mundo será siempre parcial y en buena medida subjetivo. Y es precisamente en el arte donde uno puede encontrar la medida de lo subjetivo y crear un objeto que no estaba antes en el mundo y que nos da noticias de lo inconmensurable que pueden ser los objetos de la experiencia (véase: *Arte*). Me parece que el proceso creativo de Okón marcha en ese sentido: construir hacia el interior para expandirse después en sentido contrario. Tomar un acontecimiento cotidiano o local y, a través de una vuelta de tuerca, volverlo críptico, extraño. En suma: dotarlo de un movimiento centrífugo.

Vacío. Me pregunto si el sarcasmo reincidente en la mirada de Yoshua Okón no tiene relación con una íntima sospecha de que lo social carece absolutamente de sentido. Como si la sensación de vacío, la diatriba y la paradoja fueran los rasgos más notorios de las actuales sociedades de consumo —aunque no me engañó: la mirada de Okón no contempla ninguna jerarquía moral explícita—. Una de las consecuencias que provoca el hartazgo en casi todas sus formas de expresión es el vacío. Así que no queda más remedio que construir sobre la nada y a la sombra de una época excedida en su capacidad de asimilar las cantidades abrumadoras de información que son expelidas desde los enormes culos en que se han convertido los medios de comunicación: medios que pueden abarcarlo todo porque no comprenden nada. Peter Sloterdijk no tiene dudas al afirmar que somos los herederos de la enciclopedia y el circo: “El empirismo ilimitado de los medios imita en cierto grado a la filosofía al apropiarse de la mirada de ésta sobre la totalidad del ser”. Los medios imponen una moral que permite ligar una noticia con otra, sumar una cosa a otra, sin que exista entre ellas una relación más o menos pertinente: “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 mátaló; hambre canina y desayuno con caviar”. El arte no se ha escapado de este virus de “ama a tu prójimo y mátaló”, y cada vez es más complicado para el espectador que no es especialista separar en beneficio de su comprensión y provecho la mirada de expresiones que, bajo el nombre de *arte*, circulan hoy como circo y enciclopedia.

Warhol. Se ha hecho una mala costumbre que los escritores acudan a Warhol cada vez que desean comprender o situar las diversas corrientes del arte contemporáneo —o al menos asimilar su pantomima—. Y es una ironía que siendo Warhol el especialista en desaparecer a través de una constante exhibición impúdica, el tiempo haya transformado su nombre en una referencia histórica: una estatua reverenciada y no un bello cartel que se hace viejo en unos cuantos días. Y es que la atmósfera de irrealidad y fantasía hedonista que se ha expandido como una plaga en el arte en las últimas décadas, tiene un centro de contaminación que proviene de dicha referencia. El escarnio es doloroso ya que si las obras no permanecen, el nombre puede durar en los residuos de una memoria durante mucho tiempo. En cierta ocasión, Okón me comentó, a manera de disculpa, que no podía obsequiarme una obra para tener en mi casa porque lo que él hace no está pensado para acumularse o colocarse en un espacio como objeto estético o decorativo. No sé si esas fueron exactamente sus palabras, pero creo haber comprendido su sentido. ¿Y en quién pensé? Una mala costumbre, sin duda.

Xoloitzcuintle. El Chocorrol (un perro xoloitzcuintle) copula con una perra French Poodle ante la cámara de video (*Chocorrol*, 1997). Aunque este video tiene casi tres lustros de haber sido filmado es ideal para rastrear algunos rasgos que serían constantes en el quehacer futuro de Okón: el sarcasmo ante lo inevitable —tarde o temprano el Chocorrol encontraría a su gran amor—, el voyerismo que encuentra en el absurdo social buena parte de su placer y el video como un medio ideal para la construcción de obra en estos tiempos donde —lo diría Daniel Bell— la vista se ha impuesto sobre el resto de los sentidos.

Yo. (Véase *Ego*).

Žižek. “La cultura es el nombre para todas las cosas que practicamos sin creer realmente en ellas ni tomarlas en serio” (Slavoj Žižek). El filósofo esloveno dice “cultura” donde yo añadiría “arte”. Las sociedades occidentales —y toda su metástasis conocida como globalización— no han tomado el arte jamás en serio, acaso para comerciar y observarlo dormido dentro de una vitrina. De lo contrario la perspectiva que tenemos de humanidad en estos días sería totalmente diferente y no tendríamos que estar citando y repitiendo a Nietzsche como si fuera el último de los dioses que no nos ha abandonado.

Guillermo Fadanelli nació en México. Escritor. Algunas de sus obras son ensayos como *En busca de un lugar habitable* y *Elogio de la vagancia*; crónicas como *Plegarias de un inquilino*; aforismos como *Dios siempre se equivoca*; y novelas como: *¿Te veré en el desayuno?*, *La otra cara de Rock Hudson*, *Malacara*, *Educar a los topos* y *Lodo*. Entre sus libros de relatos se encuentran: *Compraré un rifle*, *Terlenka*, *Más alemán que Hitler* y *El día que la vea la voy a matar*. Parte de su obra ha sido llevada al cine y sus novelas han sido traducidas a varios idiomas. Fundador de la revista y editorial *Moho* (1988). Colaborador de fanzines y revistas de literatura, crítica y cultura en España, Italia, Alemania, Francia, Chile y México. Durante el 2007 fue becario del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico), en Berlín.



Invoking the Productive Negative

By Betti-Sue Hertz

Yoshua Okón's video installations are built on improvisational narratives created by the artist and his collaborators, mostly delegated performers¹ willing to participate in a game of social chance that may easily spiral out of control. These works provoke viewers to consider questions of societal conduct within the context of the authoritative nation-state and personal behavior within those systems of social restraint. Okón places pressure on viewers to question their own attitudes towards power, ethics, and prejudice in regard to class, status, and marginality. Maintaining a belief that humanity holds within its grasp a complex web of fears and desires, psychological violence shares the stage with absurdity and humor. The rather serious antics that unfold yield to audience reactions of shock while providing a space to laugh at their own frailties. To achieve an immediacy of purpose, Okón, a Mexico-City based artist, often creates works in or near the locale where they are initially exhibited, setting up a direct correlation between the everyday world of particular sociological subsets and the siting of a project.

There is a long history of cultural production and a rich indigenous artistic tradition in Mexico. The city has also proven to be a cornucopia of source material, influences, and ideas for artists of Okón's generation (b. 1970), including Miguel Calderón (b. 1971), Eduardo Abaroa (b. 1968), and Pablo Vargas Lugo (b. 1968). Slightly older artists, including Gabriel Orozco (b. 1962) and Belgian-born artist Francis Alÿs (b. 1959), are recognized internationally as exemplary for their use of the city as a source of production. Street life and some of the denizens who circulate in central Mexico City's urban streets have inspired and fueled these individuals' practices. In some cases the casual relationships that develop between people and the objects, events, and commerce that the artists encounter in their daily lives has branched off into artistic strategies. For these artists, contact with residents of the city that cuts across extreme differences in class, education, and pedigree has come to be recognized as political acts that mildly resonate with the Mexican modernists on the Left, but stripped of that earlier generation's investment in myth and propaganda. These contemporary successors are not inventing a mythology around the convergence of European and indigenous culture. They are living in the mestizo world that they inherited and are reflecting the realities of everyday lives within the larger constructs of the nation-state and international global capital.

In Mexico the cultural resonance of ancient cultures; the deep and violent history with emblematic conflicts including “first contact” and the subsequent period of the conquistadors; the revolution that is now one hundred years old; and recent governments that follow neo-liberal models, all have created a strong national and cultural identity that many Mexican artists access and navigate as part of their artistic process. As in other large cities, the informality of the street culture and the spontaneity of interactions that take place there encompass a variety of behavior, including random acts of generosity and, conversely, acts that engender fear. With this comes a heightened awareness of unspoken rules and an instinctual sense of what is necessary for safety and survival. The city is an urbanized microcosm of the traces of this history, even at the level of everyday life.

In many ways, Mexico is an open society compared to other countries in the same economic tier. The urban scene is continuously reinvigorated by a constant flow of domestic migrations and immigration, forming a highly variegated cosmopolitan populace. While this condition has created a vibrant and dynamic quality in the cities, it has also created cultures of extremes. The high rates of drug trafficking have given the country a reputation for danger. However, to characterize the violence in terms of the outlaw is to miss the main point, which is that the government, with its long history of nepotistic social relations, corruption and failed policies has created excellent conditions for the production of brutality on domestic and intimate levels as well as in the civic sphere. The one aspect of violence missing from the culture is a strong military, which is not to say there is a lack of foot soldiers, but their role is quite distinct from the militaristic cultures that have dominated many other Latin American countries. Much of the sanctioned assault against the general populace is tolerated by corrupt local and national governments, creating ripe conditions for human devaluation. Okón’s artistic project is in dialogue with this negative national condition, which marks his as a specifically Mexican endeavor, even though the types of collective exchange that he exposes cross over into social patterns that are recognizable elsewhere globally.

The peculiarities of Mexico City lend themselves to being the source for Okón’s approach to image and space making, which emerges from a desire to expose bits of the complex web of social hierarchies that are negotiated every day. Commentaries on his early videos, featuring street cops performing various simple activities based on the artist’s instructions, point out that these time-based images are exemplary of the kind of contradictory power dynamics that make up the chaotic social order.² What started out for Okón as a rather curious attempt at confronting his own anxiety about class and power became a bold reflection on the complexity of power games derived from ignorance and insecurity, where manipulation and financial reward are common bedfellows. Ultimately, in Okón’s work, the psychological status of being caught between knowledge and fear earns an important position as an emotionally tumultuous interchange between individuals.

The power inversions and points of discomfort that populate Okón’s video installations, while not exactly replicating the events that take place outside of the theatrical frame of

his work, certainly allude, in a more abstract manner, to incidents of social confusion that often take place between people of different subcultures and classes. For example, in *Orillese a la orilla* (1999-2000) the street cops, who are from the lower class, equipped with only a basic education, and who are the foot soldiers for local government, wield power over the artist—in one video the cop is waving his baton at the artist/cameraman and threatening him. Even taking into consideration that the performers are paid by the artist to perform according to his own instructions in his own studio, in this scenario who is more vulnerable? And who would be more defenseless if a miscommunication or glitch in the relationship were to arise? Whose power is more compelling? This work exposes a contest between the violence of brute power and the ability to manipulate, verbally and through nuance, thanks to education and privilege. Okón revisits this dynamic in subsequent video installations including *Bocanegra* (2007) and *White Russians* (2008).

Increasingly, his works have required yet another player, a third actor in the game of chance that breaks open social expectations. More and more, the viewer has become that third actor. While this is generally the case in installation art, Okón’s approach to the phenomenological consequence of being “inside” a work of art, has triggered fundamental emotional consequences for the viewer, which operate aggressively on psychological, physiological, and political levels.

Art historian Claire Bishop has written extensively about installation art, especially its predominance in the 1990s and 2000s. In writing about several projects by artists based in Europe in the first half of the 2000s where the work is situated in conflicting local political contexts, she acknowledges the appropriation of the subject position of the performers by the artists as a source of meaning for the works. The physical bodies of these actor/participants play an especially important role in transmitting socio-political issues that have relevance and resonance for all of those involved in the project. Especially with these participant collaborations, the artists create works that expose the hardships or contradictions of particular economic, social, and political dynamics of place, often in relationship to labor and agency.

As an example, *Canned Laughter* (2009) focuses on a quintessential labor issue within the Mexican context. This project deconstructs the communicative codes of the corporate image, from the uniform to the logo to the interior architecture of the factory. Shot in a section of one of the many empty shells of the abandoned factories in Ciudad Juárez, Chihuahua, a town in northern Mexico that shares a border with Texas, Okón created a mock maquiladora³ where underpaid workers package cans of laughter, a fundamental multimedia product used by the television entertainment industry. Yoshua Okón hired workers from the area and “orchestrated” their individual laughter into a traditional chorus to recreate different effects: hysterical laughs, nervous ones, wicked ones, and so on. The audience of the installation is invited to reflect on the limits of spontaneity of this emotion within the discourse of labor and the serial logic of contemporary industrial practice. As the artist stated,

The piece stems from my interest in the inexplicability of humor and its subtleties, and this project also has to do with the impossibility of translating “true” emotion and reproducing it through technological means. I am interested in translating laughter in particular because I very much see it as a ‘social gesture’ which also relates to my broader artistic process.⁴

Bishop writes that the “intersubjective relations weren’t an end in themselves but rather served to unfold a more complex knot of concerns about pleasure, visibility, engagement, and the conventions of social interaction.” She continues with a comment on the shifting relationship of concepts of authorship in this new configuration of artist/participant/audience. “The best collaborative practices of the past ten years address this contradictory pull between autonomy and social intervention, and reflect on this antinomy both in the structure of the work and in the conditions of its reception.”⁵ Yoshua Okón, like other artists of his generation, have been incorporating reception itself into works of art that are also social interventions framed within the parameters of installation art, especially in scenarios where the viewer becomes a participant, either by design or involuntarily. This conflation of roles is necessary to the success of many of Okón’s works produced between 2007 and 2009.

Okón takes particularly perverse advantage of the conditions of production and reception in a manner similar to other artists that Bishop mentions including British artists Phil Collins and Jeremy Deller and Polish artist Artur Zmijewski, all of whom cross boundaries of polite acceptability by requiring their actor/collaborators to perform acts that are either extreme, embarrassing or nonsensical. Installation art has the advantage of instantly and seamlessly shifting the relationship between art object and viewer, giving audiences just enough distance from each other to implicate the viewer into constructed scenarios, which address harsh realities. This strategy works particularly well for Okón as he takes full advantage of these conditions to further the emotional drama within the work through the inclusion of the audience members as the third actor.

What happens is that performativity becomes, in part, the burden of viewers, and now that they are thrust into the role, oftentimes unknowingly, they then realize that they have also been thrust into taking on an unsought responsibility, shifting the role of viewer to that of actor. Most importantly, the contract one enters into as a spectator, even if involuntarily, is binding, at least theoretically. What I mean to say by this is that it is impossible to escape an emotional relationship with the work once you enter the installation. It is at this point that you need to take some kind of responsibility for what you see and what you know. This does not mean that you need to do something about it or that you need to take any specific action to justify your position as a responsible viewer. In fact, in many cases the viewer is irresponsible. It does not really matter, as this is not what the game is about. It becomes a dilemma of conscience in the face of the intimacy, sexuality, perversion, and inversion that unfolds within the works. While many of the installations take advantage of the mirroring

effect on a primarily phenomenological level, this Lacanian mirror furthers dislocation and discontinuity in the liminal space in the cinematic sense, that hovers somewhere between the presentness of documentary and the escape mechanisms of dramatic fiction. The instability of viewers’ ability to position themselves *vis-à-vis* the work of art is disconcerting because the confused positions of power on the screen(s) discourage, through guilt perhaps, psychological distance.

Danger as it presents itself in these works is dependent, in part, on the realist modes of transparency associated with video as a medium, which is one reason that television reality shows have been so addicting. For these commercial ventures, regular people, who are often not ready for the challenges that they face as members of a constructed cast, agree to participate in a game devised for the entertainment of the viewing public. While there are some similarities here to Okón’s project, the scale and context of his works draw on the intimate spatial relation of the screen to the viewing public within the relatively rarefied sphere of the museum or gallery. In addition, Okón often creates his projects in response to an invitation to exhibit his work by a curator who has a relationship with a specific museum or gallery. In Mexico City, he proceeds to upend that society’s social structures and iconic identities; in Germany, he addresses the role of distortion in the play of fantasy; and in California, he exposes a *laissez-faire* version of existentialism.⁶ Certainly, there is a trend towards the sadistic in several of Okón’s works, and this trend is the artist’s own choice, or his fascination, or obsession. It is as if sadism is everywhere and just has to be unearthed and exposed in all of its ugliness, which forces us, the viewers, to confront our own eroded sense of ethics and justice. He opens up a strange window to various forms of depravity that are hidden from general view. He is fascinated by the unconscious mechanisms in negative or insulting acts.

Okón’s work shares some attributes with the live endurance events conceived by Santiago Sierra (b. 1966), which are also shown as single-channel video or video/audio installations. Sierra, who is from Spain and has been based in Mexico since 1995, is known for his “social sculpture,” a term coined by German artist Joseph Beuys (1921-1986). Curator Joan Rothfuss writes that the term “might broadly be defined as a conscious act of shaping, of bringing some aspect of the environment—whether the political system, the economy, or the classroom—from a chaotic state into a state of form or structure.”⁷ His work has certainly affected Okón’s thinking, especially in relationship to sociology and labor. Sierra focuses on the corporeal bodies of those that he hires to participate in his art projects. These paid delegated performers are also actual protagonists for the failure of capitalist economic structures. His projects dramatize margins of human self-value for those with few options for meaningful employment, as well as the role of desperation for those forced to make undesirable employment choices. For instance, in 2000 Sierra created *The Wall of a Gallery Pulled Out, Inclined 60 Degrees From the Ground and Sustained by 5 People*, where the artist paid five men to hold up a temporary wall for four hours a day over five days. Okón’s project approaches these themes in more resolutely psychological terms, and

the viewer's empathetic pain is less about the limits of burden on the body in relationship to human economics and more about empathy for the actor's part-real/part-fictional characters whose actions are perceived as embarrassing, nonsensical, and absurd. While Sierra almost always addresses issues of labor, this is only one of the social spheres in which Okón engages. Okón's fascination with deep social disconnects that exist between subgroups is laden with emotional and psychological intent and an insertion of the surreal within realist forms.

Initially, Okón's filmmaking was quite simple, comprised of a series of questions or directives that were then played out in front of the camera. While the earlier videos were structured as simple documents, with some verbal exchange between the artist and the actor, over the years the works have become more complex in both conception and execution. His most recent installations include multiple cameras, editing across more than one screen, and coordinated planning and components produced by others, such as the product promotion video in *Canned Laughter* (2009). For *White Russians* (2008), the process included meetings and rehearsals before the final shoot that took place as part of a larger event. Also, the editing is employed more actively to shape raw footage into a recognizable, quasi-narrative structure, allowing for a porous relationship between the actions on screen and those within the installation space.

For *Bocanegra* (2007), Okón collaborated with a group of Third Reich sympathizers and enthusiasts. He spent a significant amount of time with the group before convincing them to participate in his project. As a result, they felt comfortable enough to perform roles and fantasies in front of the camera, including their fascination with Third Reich philosophy and paraphernalia and obsession with the tenets of its horrific politics. Two of the videos—including *The Gathering*, a dinner conversation, and *A Walk in the Park*, a march through the city by men fully dressed in Third Reich uniforms, regalia, and banners—were developed for the video by the artists and the performers. These scenes are simultaneously abhorrent and comical in that absurdity and twisted logic mark the group's ineffectiveness and the ridiculousness of their endeavors. The viewer, nonetheless, is put in an uncomfortable position of negotiating how he or she feels about the group. Are they harmless or are they potentially dangerous? The viewer is faced with the group's rhetoric full of pathetic contradictions and illogical conclusions. *The Movie* component of the four-part installation was conceived and shot entirely by members of the group and then edited by Okón following the script written by them. This portion of the installation is a result of the group's ambivalence towards the artist and their doubts about whether he would give them a fair representation. What emerged from these feelings was a demand to regain control over how they were being represented. Ironically, their own efforts are the most damning component of the installation. It further exposes their depravity, and while ridiculous in and of itself, placed within the spatial configuration of the installation, sheds some light on the entire project.

Some of Okón's video installations, including *Coyotería* (2003) and *White Russians*

address contradictions that beset the art world, of which he is a part, as a sphere that is not without its own deep contradictions and problematic relationship to ethics, bullying, typecasting, and elitism. Okón has often inserted himself into his videos through his presence in the frame or as an off-camera voice in his directorial role. In works that implicate the art world as narrow, short-sighted, unconscious, and at the same time in a position of influence to expose a corrupt society, Okón creates situations that expose hidden ethical conundrums. With *Coyotería*, Okón appropriates a 1974 work by Joseph Beuys titled *I Like America and America Likes Me* performed in New York at the Rene Block Gallery, where he lived with a *coyote* for a week. For Beuys, the *coyote* represents Native American spiritualism. In Mexico, *coyote* is a term used to describe those who are hired to take immigrants without documents across national borders, especially the U.S.-Mexico border. Okón's performance and video features a real *coyote* (person) in the gallery acting like a *coyote* (animal) that is taunted by the artist, who is wrapped in a blanket and wields a shamanic staff and the *Wall Street Journal*.

The power relations around issues of consciousness are particularly convoluted in many of the scenarios depicted in Okón's video installations. He means to make some important points about this dynamic that could be construed as perverse or manipulative on his part. Who is the person who holds the power and who is the one who is victimized? Or what are the layers of power and victimization at work simultaneously and how are they played out in this work within the dynamics of bullying? If one positions the state as a bully to the populace, then all who are citizens of the state share this victimized position. As cultural theorist Roddey Reid explains,

In this regard it is commonly observed that bullies, when they are criticized or stymied, are nonetheless quick to portray themselves as innocent victims and that victims have often become bullies in their own right. [...] Successful bullying intimidates in part because it makes violently clear that it is supremely indifferent to any type of social, psychological or ethical boundary. No holds are barred and nothing is sacred. It strives to impress upon both actual and potential victims its literally boundless character that exceeds all possible imaginings and logic.⁸

When Okón identifies individuals and communities of people with whom he would like to collaborate—Third Reich enthusiasts in Mexico City; a museum guard at the Städtische Kunsthalle München; residents of a small town in a desert in Southern California; beach lifers in Santa Monica, California; residents of the Mexican border city of Ciudad Juárez—he asks them to participate in a *mise-en-scène* that he constructs based on their normal lives and activities. While he is motivated by his desire to create a video installation that speaks to some core aspects of the lives of these “temporary workers,” on a deeper level he is, like a novelist, using the lives of others to delve into his own vulnerability, which opens him up to feeling and living within the problematics of production. How does Okón use and

abuse his position of power? The actors, whose own life situations are mirrored in the work of art, are now complicit with the “boss” of the work in exposing the contradictions between their own lives and the fictions created by the artist. Through acting, everyday life is placed into precarious new positions when considering states of empowerment. Do the actors leave the project with a new awareness of themselves? Is this a question that should remain within the framework of the work itself? Can a meta-narrative of power dynamics be represented through these micro-plays? In a sense, Okón’s project is a distortion or perhaps an exaggeration of normal practices in documentary filmmaking, where subjects are asked to sign release forms and then asked questions or filmed on site in a *cinéma vérité* style.

In some cases, they have some say in the outcome of the footage, but in other instances they are manipulated by the filmmaker’s agenda. But the comparison ends there, since Okón is not interested in showing a piece of reality, but rather in creating a parallel scenario that is near fiction or fact, a composite and at the same time not a composite of both, within his works. He clearly is working towards something that disturbs the normal relations between director and actor. While the symbiotic relationships between director, actor, and viewer is a stable aspect of the work, the dynamics of how these relationships play out within the work is unique and determined by the central motivation of each of the projects: bullying, disassociation, complicity or exposure. This is coupled with an attention to negative emotions with the expressions of doubt, dismay, irritation, envy or confusion in the actor/subject.

More recently, with Okón’s shift to audience reception as a central component of the work, these negative emotions figure both on the screen and within the gallery. However, both the actor and the audience may have had emotions triggered by earlier works, for example, when a cop is berating the artist, or even later, when paranoia becomes such a strong factor in the artist’s relationship with the group of Third Reich enthusiasts that they doubt his ability to present them with objectivity. The paranoia escalates at one point in the process when the group learns that the artist is Jewish, which then creates more internal conflict about his motivations and even a debate among themselves about why they are participating in the project. Differing positions within society and issues of class also lead to envy and doubt. So while there are reasons that tensions arise within the process of creating the work, in many cases they are exposed as part of the content of the work.

White Russians features the Akien family and their friends who live in the remote community of Wonder Valley, in the high desert of southern California about two hours drive from Los Angeles, where they have developed a unique social microculture. The community consists of scattered houses with no running water on five-acre lots connected to each other by dirt roads. The title of the work refers to Diana Akien’s alcoholic beverage of choice. Filmed during the 2008 edition of the High Desert Test Sites, an annual art festival of temporary works,⁹ this video demonstrates Okón’s desire, as a member of the

art world, for sociological reflexivity. The video features a “rehearsal” elaborated from a loose script developed collaboratively between the artist and the actors. The family and friends chose to create a “family drama,” where the audience circulating the area for the art festival would be invited to “watch” the rehearsal on “set.” The dramatic actions take place intermittently, in twenty-minute intervals. For the installation, the audience enters a structure that imitates elements of a simple house that references the structures in the community. Suspended video monitors show footage of the actors and audience within view of the three static cameras shooting simultaneously. Notable shots include the family members screaming and a dog peeing on the living room carpet. In one scene, one of the male actors, Roger, points to Yoshua, and says, “Get the shit out of here too. Bye. Adios. I quit. Vanish. I quit. Adios. Disappear. I’m serious, out of here.” Although he is pointing to Yoshua he is also requesting that all visitors who have gathered in the house leave the premises.

This kind of revolt is an indication of the pressures that Okón places on his actors. Cross-gaze voyeurism between the two subsets—the residents of Wonder Valley and the members of the art world—is a display of the social pressures that have been placed on individuals in each of the groups that is caught on camera. By asking Yoshua and his art world “friends” to leave, Roger is acting on impulse and playing out his feelings and fears about his contract with the artist. It is at this moment that he both acts out and enacts a primitive power to banish. He locates the agency to direct or boss around, and with his command gives shape to the conflicting feelings and confusion that is floating throughout the house. It may appear that control and power extend beyond the dichotomy of the subgroups into a mutable and malleable state. Yet this illusion of control is subsumed by the agency of the artist, who has consciously constructed a situation that is open to a very wide range of behaviors, reactions, and demands. He achieves the best results from his actors by incorporating everyone into a role playing situation, with a regard for the social order, which is suspect.

Okón often chooses to collaborate with those who feel disenfranchised from the mainstream in one way or another and are therefore already either disillusioned or unable to fit in to some notion of societal norms. Artists have often associated with and depicted social marginality as a way of representing their own sense of difference. Okón finds ways to side-step predictability, often choosing to work with groups who are completely outside of his own social sphere, yet with whom he connects because of their Otherness.

In certain of Okón’s videos, such as *New Décor* (2001) and *Hausmeister* (2008), they exhibit aggressive or embarrassing behaviors that trigger visceral responses in audiences. In her book *Ugly Feelings*, cultural theorist Sianne Ngai unpacks a range of non-cathartic feelings with a focus on both the “aesthetics of negative emotions” and “affective gaps and illegibilities, dysphoric feelings, and other sites of emotional negativity in literature, film, and theoretical writing, to explore similarly ambivalent situations of suspended agency.”¹⁰ What is illuminating about this book is the way that Ngai has found value in narrative

descriptions of emotions such as paranoia, envy, and “stuplimity,” a term she coined to describe a combination of boredom and shock. She is highly sensitive to the way that capitalism shapes political agency and also suggests that these lesser emotions (rather than bolder ones such as anger, jealousy, and fear) chart a course of feeling that has been given less attention because it is either more difficult to identify or because of a murky ambivalence that surrounds the feeling. At the same time, since these feelings are associated with pain or displeasure, Ngai wants to “recuperate several of these negative effects for their critical productivity.”¹¹

Of interest here is that they appear in the narrative arts to reveal a disconnection between behaviors assumed to be normal and those that are considered to be discomfoting. She discusses the depictions of irritating literary characters as well as the irritation felt by readers when confronted by characters who are behaving in ways that are out of line with the standard script, based on social mores, etc. For instance, in a long analysis of the 1928 novel *Quicksand*, by Nella Larsen, her character Helga Crane, a mixed-race teacher reared by a white mother who lives in a black neighborhood, responds to racism in ways that will likely irritate the reader by sidestepping the more obvious emotion of anger or contempt for racial hatred for something more ambiguous like her annoyance over the smell of food and smoke in the form of a physical irritant in the “negro” car of a moving train. Ngai writes: “What is more, her irritation is likely to irritate the reader.”¹² She explains, “Thus, if there are narrative lesions or ruptures in *Quicksand* that discomfort the reader, they are ruptures which function as ‘felt’ outbreak of contradiction, telling symptoms of race’s overdetermined equation with the black body in American culture.”¹³

I find these observances very useful when considering Okón’s work. Even with video installations where these types of feelings are a bit less obvious, such as with *White Russians*, an emotion such as suplimity is repeated throughout. Within the artificiality of the staged but unscripted scenes, the sudden chorus of screams breaks the boredom of sitting around the living room just hanging out. The art world audience members seem a bit perplexed by their insertion into the film, and though not exactly bored, they are also rather lacking in expressions of inquisitiveness. Certainly, paranoia plays an important function in *Bocanegra* in dialogue such as:

People in Oaxaca were Aryan. If you separate and produce a better race, you’re Aryan. The Jews were Aryan? The majority... because they marry amongst themselves. No! Look, it says it clearly in one of the fuehrer’s speeches. As long as you don’t make the mistake of mixing your blood with inferior blood, you’re Aryan.

At one point in the video one of the actors says, “I’m no longer acting.”

Betti-Sue Hertz has been director of visual arts at Yerba Buena Center for the Arts (YBCA) since 2009, where she has organized *Wallworks* (2009) and *Renee Green: Endless Dreams and Time-Based Streams* (2010). She was curator of contemporary art at the San Diego Museum of Art (SDMA) from 2000-2008, where she produced several major exhibitions and catalogues including *Eleanor Antin: Historical Takes* (2008); *Animated Painting* (2007); *Transmission: The Art of Matta and Gordon Matta-Clark* (2006); *Past in Reverse: Contemporary Art of East Asia* (2004), for which she received the Emily Hall Tremain Exhibition Award; and *Axis Mexico: Common Objects and Cosmopolitan Actions* (2002).

1 For more on the concept of the delegated performer see Julia Austin’s interview with Claire Bishop, “Trauma, Antagonism and the Bodies of Others: a dialogue on delegated performance” in *Performance Paradigm 5.1: After Effects: Performing the ends of memory*, (May 2009). Available on <http://www.performanceparadigm.net/category/journal/issue-5.1/>.

2 See Gabriel Pérez-Barreiro, “Yoshua Okón: *Oríllese a la orilla*” in *Curator’s Notes: Fishing in International Waters: New Acquisitions from the Latin American Collection*, brochure, Blanton Museum of Art, 2004 and Davila-Villa, Ursula, “Yoshua Okón: *The Psychology of Power*,” in *Yoshua Okón-SUBTITLE 1997-2007*, exh. cat., Städtische Kunsthalle München, 2008.

3 Factory owned by an international corporation that imports materials and equipment on a duty-free and tariff-free basis for assembly or manufacturing and then re-exports the assembled product, usually back to the originating country.

4 See the announcement for the presentation of *Canned Laughter* at <http://www.viafarini.org/english/shows/okon.html>

5 Claire Bishop, “The Social Turn: Collaboration and its Discontents” in *Artforum*, February 2006, p. 182.

6 Examples include *Gaza Stripper* (2006), a performance at the Herzliya Museum of Contemporary Art, Israel and *White Russians* (2008), created for the California Biennial at the Orange County Museum of Art.

7 Joan Rothfuss, “Creativity” in *Beuys/Logos* hyperessay by Julio Luchenbach, Walker Art Center, Minneapolis, <http://www.walkerart.org/archive/1/A8433698FB2232A536167.htm>

8 Roddey Reid, “The American Culture of Public Bullying,” *Black Renaissance Noire*, vol. 9, nos. 2-3 (Fall-Winter 2009-10), p. 184.

9 High Desert Test Sites was founded and is organized by artist Andrea Zittel and inaugurated in 2002. Okón created *White Russians* in response to an invitation to participate in the 2008 California Biennial.

10 Sianne Ngai, *Ugly Feelings*, (Cambridge, Mass.: Harvard University Press), 2005, p. 1.

11 *Ibid.*, p. 3.

12 *Ibid.*, p.187.

13 *Ibid.*, p. 207.

Undermeaning Categories

By Kenneth J. Foster

Born in Mexico City. Undergraduate education in Montreal. Graduate education in Los Angeles. Currently living and working in Mexico City. Just that much of his biography gives a clue as to why Yerba Buena Center for the Arts (YBCA) elected to present the work of Yoshua Okón in our version of the exhibition *Yoshua Okón: 2007-2010*, originally titled *Ventanilla Única* when it was mounted at the Museo de Arte Carrillo Gil from October 7, 2009-January 2, 2010.

Okón, in his life and his work, exemplifies a contemporary experience and vision of the world that is simultaneously transnational and local, drawing on influences and ideas from other nations, cultures, and geographies while simultaneously situating his work at home, connecting back to his beginnings in Mexico City. It is a new way of thinking about the global artist no longer just the jet setting art star working on the alleged “international” plane of interchangeable biennials with endlessly interchangeable art. Rather, it is the expansive but grounded individual who wants and needs influences from outside his home city, who maintains close ties to his place of origin, and returns to make an impact on that place. These are the artists that YBCA is interested in and this trajectory is a metaphor for how we think about ourselves as an institution as well.

Similarly, the consonance between the issues and ideas of Okón’s work and the issues and ideas of YBCA’s program is remarkable. Under the thematic construction of “Encounter: Art and the Social Context,” YBCA seeks out and finds artists whose work is created in response to, or is a critique of, the current social milieu. We are interested in how artists are viewing contemporary society and what their observation on that society might be. We are especially interested in artists who, through their work, provide us with the surprising, often startling view, or re-view of contemporary life. If we want political discourse we can go to the endless publications that explore these ideas voluminously and thoroughly, often in intellectually stimulating and challenging ways. But if we want to be dislodged from our current thinking, if we want the sharpness of new insights to penetrate the fog of language and rhetoric that engulfs, even overwhelms, the contemporary world, then we turn to artists; artists like Yoshua Okón.

My first encounter with Okón’s work *Orillese a la orilla (Pull Over to the Side, 1999-2000)* was just such a startling experience. Okón came to YBCA to meet with me and the staff to show and discuss his work. While YBCA Director of Visual Arts Betti-Sue Hertz had told me

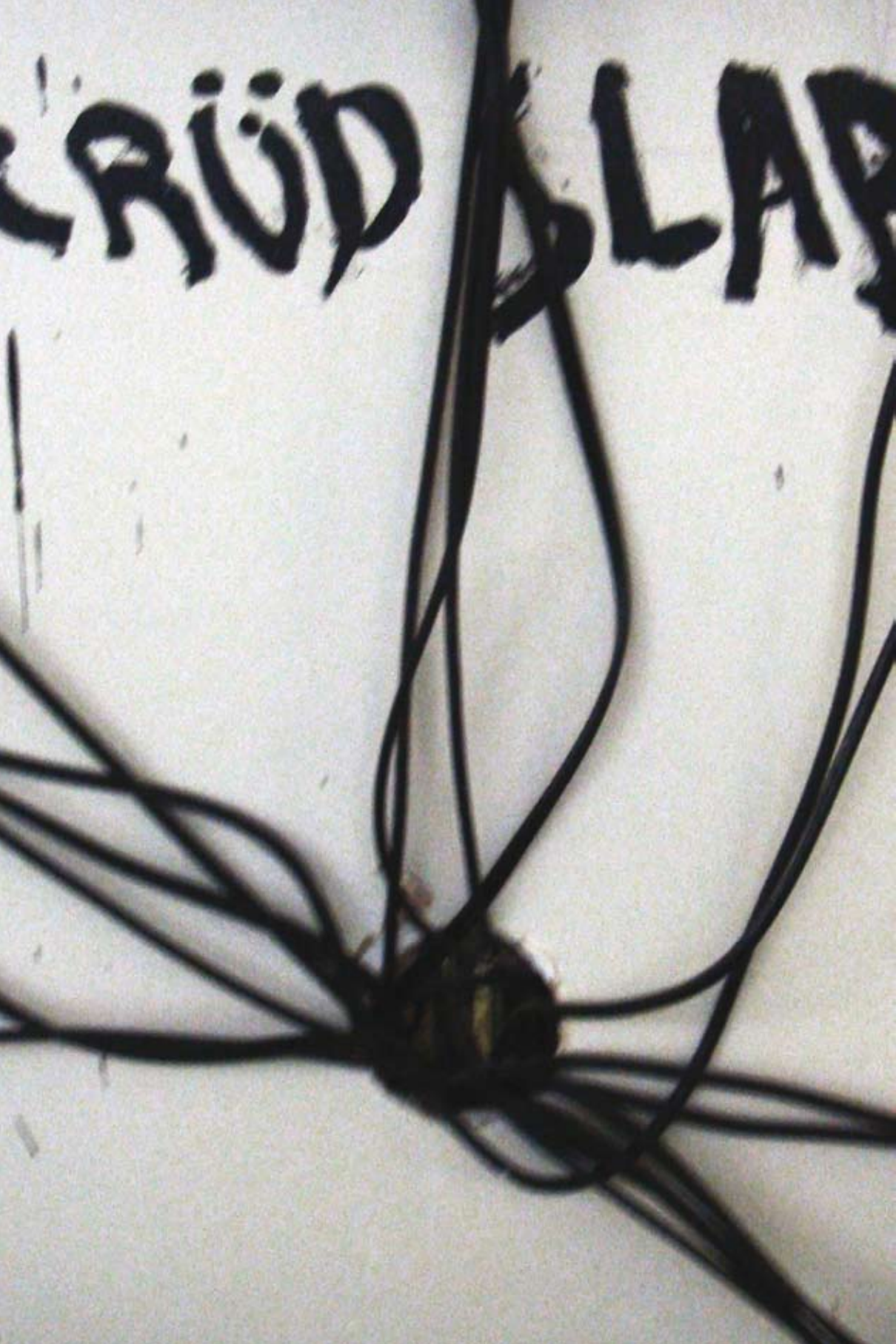
about his video installations, and had showed me some images and explained the premise of the exhibition, I was unprepared for the extraordinary impact of *Orillese a la orilla*. Perhaps it is my background as a performing arts curator that made Okón’s work so powerful.

Watching the performance or the “performance” of the Mexico City policemen was a disturbing experience. Questions of authenticity, reality, and truth came immediately to mind. But just as provocative and disturbing was serving as the proxy for the recipients of these police performances and seeing the terror, the duplicity, the rage, and the ridiculousness of these men through the victims’ eyes. The self-consciousness of the performers themselves only deepened the hideousness of what we were watching and unveiled, as only art can, the despicable potential for cruelty within us. These men are not monsters; at worst they are buffoons. But they are also us.

We are finding that more and more artists are not just crossing these boundaries of form but creating truly hybrid works—works that integrate the physicality of the object and the temporality of performance into something quite different than either of these identities of “visual art” and “performance” describe, undermining their usefulness as categorical descriptions of creative expression. It is my contention that these terms are not only becoming meaningless but are destined for obsolescence, to be replaced by more expansive and generous understandings of the forms of creative and visual expression.

This is not a new trend but it is advancing in powerful ways in the worlds of both performing and visual arts. Artists like Okón are making that happen. YBCA is proud to be instrumental in bringing his work and its fresh perspective on contemporary art and life to the attention of a larger public through the exhibition and through this catalogue.

Kenneth J. Foster is the Executive Director of the Yerba Buena Center for the Arts in San Francisco. He holds a BA from Metropolitan State College, a MA from New York University and has worked in the performing arts presenting field for more than 25 years. He has directed programs at Milliken University, Penn State University and the University of Arizona, prior to coming to YBCA in 2003. Mr. Foster has been active in national arts service organizations throughout his career, including serving as Chair of the Board of the Association of Performing Arts Presenters (APAP) from 2000-2003. He is a founding member of The Africa Contemporary Arts Consortium and has a strong interest in contemporary performing arts practice in non Western cultures. In 2008, he received APAP’s prestigious Fan Taylor Distinguished Service Award for Exemplary Service to the Field of Performing Arts Presenting.



Paul McCarthy vs. Yoshua Okón

*Excerpts from a conversation between
the two artists in Los Angeles in May 2009*

YO I am interested in the tension that the camera creates. For instance, in *Bocanegra*, you asked if they were in or out of the joke. I think that they were very much aware of the camera and they were very much aware of how they were being portrayed.

PM I guess they were aware of how they were portrayed. I guess it's more about, do they understand who they are in relation to the culture? Or how the culture might perceive them? I guess they are. I guess they know in a way that they're in a minority. It's a type of involvement in something that has a lot of taboos to it and a lot of individuals hate.

YO Yes, it's not correct.

PM It's very angry. They're very angry.

YO You're not supposed to be behaving like that.

PM They have to have, to some degree, some real understanding. They probably know that they have to keep a secret. How far do they let it out? And they have each other; they cling together, so they have support.

YO Exactly. And it is then when the camera becomes very interesting. On one hand, it makes you very much aware of how you're being perceived from the outside. On the other hand, you can always argue that it was fiction.

YO That's when you're filming it in that situation. But in the real situation, when the camera is not there, do they dress up?

YO They told me that they sometimes wear their costumes when they get together.

PM I mean, they don't go to restaurants together dressed in those clothes.

YO No, they don't go out in public. So that's the thing; the presence of the camera is very important, because it completely alters the situation. I think that they're incredibly aware of it.

PM Isn't that a minor part to all of this?

YO A minor part?

PM Yes, isn't that a minor part to what you are doing?

YO I think it is a major part. The whole soap opera thing and the fact that you are being recorded. So, you were saying that the presence of the video itself is secondary?

PM Well, not that it is... The pieces wouldn't be what they are if they weren't videotapes. It's videotapes, it's integral to the tapes, to the piece being what they are. And the camera certainly affects—

YO The situation—

PM —the situation. But I don't think that's—

YO The content in itself.

PM And that's not the critical point. The work isn't something where you set up a situation for the camera to affect what's going on. You don't set up that situation; it's kind of in there...

YO But it's not a central issue.

PM No, and the central issue has to do with what? What is the central issue in your work? It's like cultural exposure of humans, of people.

YO Yes.

PM And are you even in any of them? You're always on the outside?

YO Yes, I am. It's an exposure. One of the reasons I shot it with three cameras was because you see a microphone here and then you very often see me directing.

PM As a cameraperson or director.

YO Exactly, as a director. And it's structured in a way that you're very much aware of the role of the camera.

PM But again, I think that is secondary to whatever really is going on.

YO If you think about the way media affects everyday life and the other way around... [...] In everyday life and in the way that we behave, there is a big degree of theatricality, a big degree of performance happening already.

PM But you create situations in which it is a heightened theater, like the camera and the situation that you ask them to be part of. Whether it's like the arguing with a real cop, or the pretend confrontation with the police officer or the cop, or the meditating security guards. You ask them to act; you ask them to be part of something, a situation.

YO Exactly, I'm kind of openly manipulating the situation or openly constructing a situation. When you're watching the videos, it's there. It's not hidden.

PM Do you ever lie to them?

YO My policy is not to lie. I always try to be as straightforward as possible. It's always like, "I'm an artist, and this is going to be shown in the context of art." To someone who is not familiar with the art context, it's complicated to fully explain the context, but I try.

PM You tell them the truth.

YO I tell the truth.

PM Do you ever say, like with the Nazi guys, "Gee, I think that you're really racist pigs"?

YO No.

PM Because maybe that's not so clear, or was it very clear? What part do you tell them?

YO And what part you don't?

PM Yes. [...]

YO I think, in a general way, a lot of my work is about stereotypes, the way that we perceive reality. In many ways, the idea behind these videos is for a lot of these preconceived ideas of what the reality is about, to somehow collapse through the process of watching. So, in that sense, to me the work is more about the spectator than about who is being portrayed.

PM I was just trying to figure out the ground you tromp in. I mean, there is an intention to expose. There's a matter of exposing contradictions and something about a fucked up contradiction, a contradiction and a fucked up situation of society. You kind of poke your finger at that all the time.

YO Yes, I think that I'm very much interested about how these very specific people and these very specific situations are also giving you a picture of how much they are talking about or reflecting a bigger picture, a bigger scenario of things.

For instance, the Nazi guys, they're all of a sudden talking about borders and issues about nationalism. They talk about the true sense of National Socialism. These are ideas that I hear all the time, all around me. They're not ideas that are so far-fetched. I think that a lot of these contradictions are not only in these guys; they are also in a lot of aspects of our society. Ultimately, I want you to think about the way you relate to the world and the way you somehow construct the notions that we have about society and where we live. To me, these videos, they really spring from a very basic curiosity of how the world operates and how power operates. That's when the performance comes; I don't have the answers to begin with. But I'm dissatisfied with a lot of common notions and dissatisfied with a lot of stereotypical ideas or views. To me, the function of these videos is to, hopefully, in a way, as a spectator, put you in a position where you have to rethink a lot of these notions. It exposes contradictions.

PM Rethink what notions?

YO Different cases, but for instance, notions of even what the Nazis are about. I come from a Jewish family and we are taught how to respond to things in a very conditioned way, you learn to think about things and understand things. I guess that is kind of the basis for stereotypes. Right? To me these situations that I am creating are not ultimately about these guys or these groups, but more about us. It's more about what do we have in common, more than what we don't. For instance, in *Lago Bolsena* it's about the perception of otherness, and that's a very human thing. Create this kind of very humanized version of what you don't know.

PM Yes. That does happen. You watch the tape and you're very aware of the people. Like in all the tapes that I know of yours, I don't think of them as actors. I think of them as people who maybe kind of play in a type of theater situation that you may have created.

YO But in a way they're kind of performing themselves... They're ordinary citizens.

PM On the street.

YO Yes, people put into a situation.

PM Put into a theater situation.

YO Put into a theater situation.

PM And then, who they are in their lives is part of that, or it connects to those situations. In most cases, you're not aware about how fucked up they might be, they don't come off as really fucked up, even the Nazi guys. If it wasn't Nazis and they were dressed up as baseball players, and they acted out the same thing, you probably wouldn't... The soap thing¹ is really fucked up. That soap deal... [...] I was thinking about the installation and how sculptural some of the pieces are.

Most of your work is video oriented? Not all of it, but a lot of it?

YO A lot of it, like a big, big percentage of it.

PM Eighty or ninety percent?

YO Eighty or ninety percent and also 80 or 90 percent is a video performance.

PM Performance in front of the camera. That's what I meant by a type of theater.

YO Whenever I conceive a piece, I think of it in sculptural terms as much as I think of it as video.

PM That's kind of my question when I asked about what importance art plays. What importance does sculpture play? Do you use those terms? Or do you have videotape that you make and then that you find the way? You're thinking of the attempt to make something that involves the viewer physically. They enter it, they're surrounded by it, there's an object that's with it, there's a situation. You put the viewer in a more physically active situation.

To some degree, the term "expanded cinema," which I don't think actually qualifies here... It's some sort of installation video with the purpose of the viewer making some kind of associations. So, it means that your work involves video, and the video is then placed into some type of situation.

YO It's put into some type of situation on the one hand—

PM —sculpture, object, room, and space.

YO Yes, but also it's not linear, which I also think makes a huge difference. In other words, in this case, it's really up to the viewer, it's up to you how long you stay, which creates a very different relationship to the image.

PM And it's an acceptance of that as a medium. It's almost like that is the medium. The medium is the making of the tape, the placing of that tape or tapes into an environment that the viewer then interacts in.

YO Interacts. Exactly. It's a very interactive role in a sense.

PM In a way, it's sculpture. Is that what happens? Is that how people view it? It's almost like you say, "Well, I make a video tape and then it becomes a sculpture." To some degree, you place it into a situation that allows making the video do something else, the image to do something else.

I was thinking of my pieces. Would I think of them as sculpture, or as coming out of sculpture? Yes, they have references because I understand certain ideas or sculptural references. And then they come really out of stage sets and film sets and television sets and Disney amusement park rides, like going through an environment.

YO Yes, so is sculpture the right word or not?

PM With the Nazi one, with the monitors hanging from the ceiling around you, that's like a film in the round or a 360-degree film of some sort, around your head.

YO Even better than IMAX.

PM Yes, like IMAX. The Gaza stripper one has more real sculpture elements, like the disco ball or how the monitors are placed upside down. It resembles like... it's sculptural in a certain contemporary way.

YO Yes, but also if you think about sculpture in the traditional ideas of what a sculpture is, being an object, in that sense, it's also more of a sculpture, a physical object.

PM Yes, it's also more like an auto fair.

YO Yes. I guess another word that can be used is "installation." For some reason, I always find myself avoiding that word. I mean, some people say, "video installation," that kind of implies that it's an environment that might or might not include objects.

PM An installation. I remember a while back I was thinking about that and I looked that up somewhere. Isn't installation—not necessarily—but is it site specific? Maybe it's not. You install it.

YO I think that an installation takes into account the architectural reality, right?

PM Yes. To a certain degree, you could refer to them as video sculpture maybe more than an installation.

YO More than video installation, right?

PM Yes, like maybe an installation where you place the monitor in reference to how you enter the room or what the room is. It's contextual.

YO Yes, so I guess sculpture in a way explains it a little better, or it is a little more accurate than installation.

PM Is sculpture...? I mean if you have a... I don't know. It doesn't really matter.

YO It doesn't really matter.

PM But it is the language you use to talk about this.

YO But you have to use a word to describe it.

PM I guess I was just wondering how you align yourself with the history of art.

YO Video art is a very bad one. I never use it.

How do you refer to your pieces? What do you do? Let's say you bump into a lady that has come to see your lectures thinking she's going to see Paul McCartney, and she has no idea of anything. "Oh, so you're not Paul McCartney, you're Paul McCarthy. So what do you do?"

PM I don't know. At that level, the conversation is ridiculous probably, but if I talk about them, I use all those terms, I think. "Video art." I say, "video art." No, I don't, but it's not necessary in a way. Maybe I don't use it because it seems a little like a passé word or it's a word that's not necessary. Although people call—might call—people call people video artists.

YO Video artists, yes.

Paul McCarthy was born in Salt Lake City in 1945 and currently lives and works in Los Angeles. He studied as an undergraduate at the University of Utah and the San Francisco Art Institute, and he holds an MFA from the University of Southern California. His artwork has been featured in museums around the world; he has had solo exhibitions at the Moderna Museet in Stockholm, Tate Modern in London, and the New Museum of Contemporary Art in New York, and he has been included in recent group exhibitions at the Centre Pompidou in Paris, the Institute of Contemporary Arts in London, and the Whitney Museum of American Art in New York.

I In one of the videos of *Bocanegra (Masturbantführer)*, the main actor, dressed as a Nazi, is supposedly giving a speech to the Jews and says, "I bring good news and bad news. The good news is that you're going to visit the best hotels in Europe. The bad news is that you're going like this," and he pulls out a bar of soap.

Watching Us Watch Ourselves: Spectators as Protagonists

By Juan Carlos Reyna

Nobody believes politicians. Why should we believe artists?

If not for the formidable apparatus composed of museums, art schools and, above all, an art market that is apparently exempt from the global economic crisis, the existence of artists would have lost its meaning. Long ago, contemporary art, especially art produced in Mexico, stopped criticizing the corruption and stupidity that prevails in society, at least in any obvious way. By taking part in what economist Ernest Mandel popularized as late capitalism,¹ the artist stopped taking sides. No wonder art in Mexico is poorly supported by the grateful state.

The other side of this coin is the development of careers that, regardless of public institutions, do have some relevance to the social order. Without artist Yoshua Okón (Mexico City 1970), for example, Mexican art would have taken very different directions. In 1994 he founded La Panadería, a controversial gallery in Mexico City's Colonia Condesa that revolutionized the sleepy country's cultural scene. The neighborhood where the gallery was located—and where Okón still has his home and studio—became the favorite neighborhood of yuppies and bohemians, whose patronage has led to a proliferation of restaurants and bars that did not exist fifteen years ago. Okón also founded SOMA in late 2009, a unique school and residence in Mexico for experimental artists.

Despite this, his work is little known in Mexico. His work is included in collections at the Tate Modern Museum in London and the ARCO Foundation in Madrid, yet has rarely been exhibited in Mexico. This is no coincidence.

In 15 years, Okón has created a body of work that pointedly and lucidly questions the ambiguities that operate in contemporary societies, especially Mexican society. It is a truth that is difficult to confront: his video installations and performances reveal the prejudices and inconsistencies that define our daily lives. No one is untouched by his criticism: by exhibiting the contradictions in our interactions with the world, his work forces us to reconsider convictions that are the basis of one or more identities (what I call “the great paradigm of nationality”).

This is not to say that his art is itself a critique of the Mexican idiosyncrasy: his work is not intended to attack the political failings of any country. Rather, it aims to reveal the contradictions with which each individual, regardless of where their passport was issued, faces his or her reality. We the spectators are the protagonists of his work.

The title of his latest exhibition, *Ventanilla única* (*Full Service Window*) is the name given to the offices where most government paperwork is submitted. In Mexico, they are typically characterized by a bureaucracy that is sluggish and absurd. Thus, the “window” is also a metaphor for limited perspectives: the prejudices and manias with which we face life. A window always invites us to fantasy, which is to say, to lies.

One of the pieces in this exhibition is entitled *Bocanegra*. Originally exhibited in 2005 at the Francesca Kaufmann gallery in Milan, *Bocanegra* is a video installation that shows the rituals of a group of Mexicans who have formed a Nazi cell. In one of the fictional documentaries in *Bocanegra*, group members are dressed in uniforms of the National Socialist Party. They discuss the principles that justify their existence in a mestizo country. “Aryan is anyone who respects his own race,” says one. “The Aztecs were Aryans, since they didn't mix with other Indians. Being Aryan is respecting yourself.”

The group concluded its colloquy with a “walk in the park,” where group members waved flags with Nazi insignia. Okón, who is of Jewish descent, created this installation after proposing to document the group. For the past decade, Mexican pseudo-Nazis have operated as a kind of social club whose goal has always included members wearing their uniforms in public, which they had never before dared to do.

Bocanegra reveals that the identity of a fringe group, mirroring and reflecting society as a whole, is defined by the ideological forces behind its political discourse (Nazism, racism) as well as its seemingly trivial daily actions. This, like the rest of the pieces in *Full Service Window*, reproduces the tension at both extremes. In *Bocanegra*, the artist confronts the historical weight of the Nazi uniforms and symbols with the ridiculous, megalomaniacal delusions of a community lost in isolation. Thus, the piece is a yardstick of the political farce that flushed many societies down the drain. Political myths of the past and present have absurd effects on ordinary citizens. The work, meanwhile, reveals the profound breakdown of our identity, almost always based on concepts that, despite being at odds with reality, we believe are absolute.

In one of his previous video installations, a group of teenagers from wealthy families chase away their boredom by snorting cocaine and harassing domestic workers. *Rinoplastia* (2000) features teenagers who play themselves, in most cases improvising. The way these budding actors interpret the stereotypical roles of their “class” reveals the layer of fantasies that characterize many of the internal conflicts in Mexican society. What is real in these pieces, in the words of psychoanalyst Jacques Lacan, is that they do not refer to a raw reality but rather to the void left by a reality that is wounded and incomplete.² In their simulation we see what we do not want to see.

Orillese a la orilla (*Pull Over to the Side*), exhibited at the Art & Public Gallery of Genoa in 2002, is also a fictional work produced in documentary style in which several real cops play themselves in compromising and stereotypical situations. In one of the videos (*Poli III*), a lecherous guard is drunk. While dancing, he invites the camerographer who is recording him—we infer that it is Okón, and therefore the eye of public art—to accompany him to a small security booth as he flatters and compliments him. In *Poli I*,

the longest video in the series, a police officer demands that the camera—again the eye of the artist/spectator—stop filming him. When the camerographer refuses, the cop calls him a “lazy-ass bum” and goes on to say that “until you get your asses kicked... lousy sons of society,” and snatches the camera away violently. The cop reproduces the long history of abuse at the hands of the Mexican police against the angry youth of the seventies and eighties. This reality, usually hidden behind the public discourse of the judiciary, emerges in this kind of psychodrama. As *Poli I* progresses, the playful tone of the police officer is increasingly replaced by insults that are “more real.” Naturally, the officer ends up being possessed by the character.

The artificiality of the acting in Okón’s work is only an appearance: in fact, it is a critical distance accomplished through cinematic and psychodramatic techniques. Heidegger reminds us that “technique” comes from *techné*, which in Greek means to reveal, to bring forward.³ At this distance, the work seems to seek to return to the principles that, though they lead us back to the social arena, originate from the individual experience of everyday life. In the representation of their own characters, the men and women in Okón’s pieces *are there*. Their performances, therefore, are rituals in which the prudish members of society are redeemed when expressing their deepest desires. These wishes have led to contact with the other, i.e., the experience of the social. That is why the artist has chosen to stage conflicting archetypal relationships in modern society: the marginal delirium of a universally despised ideology versus the political correctness of the democratic city—the park where they are allowed to march—, demonized authority versus the *enfant terrible par excellence*: the artist or the idle and perverse rich versus poor workers who are their victims. But these figures are not the objects being addressed; rather, they are the spectator’s experience that is identified not only in situations but in their origin.

Okón has refined this principle in *White Russians* (2009) the most moving part of *Full Service Window*. *White Russians*, a complex video installation that is divided into four screens or “stories,” simultaneously records the coexistence of the “cultivated” public of the California Biennial and a family that lives in the Mojave Desert’s Wonder Valley. The sophisticated visual editing of the piece takes what seems like a documentary to a dimension beyond narrative fiction: *White Russians* is a snapshot of characters that confront each other to the degree of delirium and hyper-violent drunkenness.

Wonder Valley, a poor area that lacks water and urban infrastructure, is on the outskirts of the place where the biennial was held. In *White Russians* a clearly impoverished family plays itself for a weekend as it receives curators, artists and art critics. During the reception, they serve *White Russians* (a cocktail), a favorite of the mother of the family, which evokes the quasi-cinematic glamor of the United States in the middle of the twentieth century.

The two groups, despite sharing a drink that is charged with meaning (the American dream), are increasingly in opposition. As they get drunker, the contrasts between urban and rural cultures and the ways in which each is perceived are revealed.

Even more than the California family and their guests, it is the spectators who become the center of the action. From off-stage, they become voyeurs who project their prejudices

about communities isolated from urbanization as well as the world of art and its relationship to concepts such as ignorance, violence and chaos.

White Russians becomes a strategy to address the way we perceive our realities, so that they end up collapsing. This piece is not intended to mirror the miserable conditions of the inhabitants of the Mojave Desert, one of thousands of backwaters that showcase the failure of the American dream. On the contrary, it is a kind of symbolic mediation with regards to the fate of its inhabitants.

Frederic Jameson argues that this is the only way to impart a social function to artistic production. The capacity of “symbolic mediation” of a given work seeks not to accuse reality but to reveal it.⁴ By bringing reality into the symbolic dimension, the work forces one or more ideologies to the level of consciousness. For a society to keep its sanity, the need for symbols and ghosts is well known. Slavoj Žižek, a thinker close to Jameson, reminds us in many of his essays that ideological battles are won or lost in these arenas.⁵ Only then do we regain the ability to criticize our surroundings.

The relevance of Okón’s work to our daily lives is that it confronts the invisibility of citizens with the identity that, paradoxically, constitutes a nationality. A phantasmagorical nationalism founded on prejudice and contradictions (I repeat: on fantasy) is a traumatized nationalism. The construction of the imagination that is, so to speak, the ego of nationality has occurred because of these comparisons, but even more, because of the conflict between the self and the other, which is so well illustrated in Okón’s work. The archetypal antagonisms of his pieces reveal the deep desire to attack the other. It is no coincidence that early in his career, during the boom of La Panadería, his work was associated in artistic circles with manifestations considered “violent” in relation to Mexican institutions: the late counterculture. Nor is it a coincidence that the less discreet recognition of his work occurred at precisely this time (the late nineties): the pieces were force fields nourished by their context.

However, beyond that participation in the social domain and regardless of the years when it was created, Okón’s work reveals the fissures characteristic of what I call “traumatic nationalism”. By unveiling the contradictions that give meaning to our identity, Okón points to a critical void: a wounded and incomplete nation predicated on the existence of identities that are the product of a disorder. Traumatized ego: those of us who make up the nation have been removed from our relationship with the fundamental other: the Father, or that which evokes his name, such as submission to a political order, the possession of money, or the existence of authorities. The Nazis, for example, had never marched in the park because they recognized an authority that gave meaning to their marginalization—that is, to their existence. Their march is the most powerful moment in the video installation since they believe they are reaffirming their identity publicly, when in fact they are obliterating it by exercising a democratic right. Democracy is the sudden disappearance of the father, the conversion of a society into a collective of orphans.

The confrontations between the protagonists of *White Russians* —and by that I mean the relationship between curators, artists, and critics on one side and the local family

members on the other—end in delirium. This occurs because no clear confrontation ever occurs. The relationship is complicated by the archetypal figures in rural American communities (drunken men, incestuous teenagers). As the piece evolves, the confrontation evaporates, and with it the artists, curators and critics: the most intriguing moments of the video installation are those in which they are absent. The authorship of the art intelligentsia is blurred.

When asked what makes us Mexican, American, or German, Okón responds by displaying trauma: the incongruity of the assault by libidinous police officers in *Orillese a la orilla* or the idle youth of *Rinoplastia*, shows us cut off from truth. Okón does not intend to deliberately acknowledge the contradictions of a society mired in failure and stupidity. His aim is to catch a glimpse, through deep contemplation of such contradictions, of the paradigms of a nationalism that is hollow but also, therefore, in permanent transfiguration. This is exemplified in the levitation of the characters in *Parking Lotus* (2001), who meditate in public parks near their jobs to counter the inhuman work hours. For them, the alternative to this kind of survival is reinvention.

In his essays on the unconscious and repetition, Jacques Lacan defines trauma as a failed encounter with reality. As the real cannot be represented, it is repeated.⁶ The loop, common in Okón's audiovisual installations, is more than the reproduction of these conflicts or mere simulation. The incessant repetition of absurd fissures in police organizations (*Poli II* and *Poli IV*, 2000) or institutional bureaucracy (*Presenta*, 1998) reveals our inability to face the world without this absurdity. We are condemned to trauma: the loop breaks the spell of the single projection, producing not only an effect of truth, but a glimpse of the real. *Presenta* is not included in *Full Service Window*, but is associated with it insofar as it points to the trauma to which the bureaucratic absurdities lead. This is a video that shows a series of logos presenting a production that never begins. Something happens when, almost like a hint of mystical fervor, the practical futility of waiting for something that has started earlier than anticipated is revealed to the spectator. Lacan calls this point *touché*: reality emerges there, where any notion of politics also dissolves despite the fact that the piece originated in the political dimension—his critique of the cultural bureaucracy.

Okón's work, until recently exhibited in state-sponsored venues, is produced outside of government institutions. It invites us to an understanding of the political dimension that touches upon the ascetic. In the dissolution of all notions of politics, it shows a nationalism that is permanently mutable. Okón demands that spectators dissolve their own identity. In the face of trauma, renounce oneself. The dissolution of identity is proposed when these pieces attempt to represent the crudest stereotypes of reality. Conflicts that appear in the video installations are presented to maintain a distance sufficient to reveal the coexistence between symbol and reality. The characters, despite being "real" in the sense that paradoxically they are representing themselves, are participating in an improvised staging of themselves.

The audience, invited to participate in the complicity between reality and fiction, can be conceptualized outside of the conflict between the principles that govern their public life

as well as their personal life. Okón's work invites us to go beyond the failed identity, where our encounter with reality can be observed through mutation, flow, and variability. Let us think of a new subjectivity for citizens embodied in these terms.

Juan Carlos Reyna (Tijuana, 1980) works within the boundaries of music, literature and the visual arts. He has pursued postgraduate studies in Critical Theory and is a fellow of Nortec Collective, now the Tijuana Sound Machine. He is a frequent contributor to *Reforma* (a major Mexico City newspaper), weekly magazine *Día Siete* and *Letras Libres*, *La Tempestad*, *DEEP*, and *Gatopardo* magazines. His most recent book is entitled *La(s) estética(s) de la mundialización* (The aesthetics(s) of globalization), and won the 2008 State Journalism Prize.

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

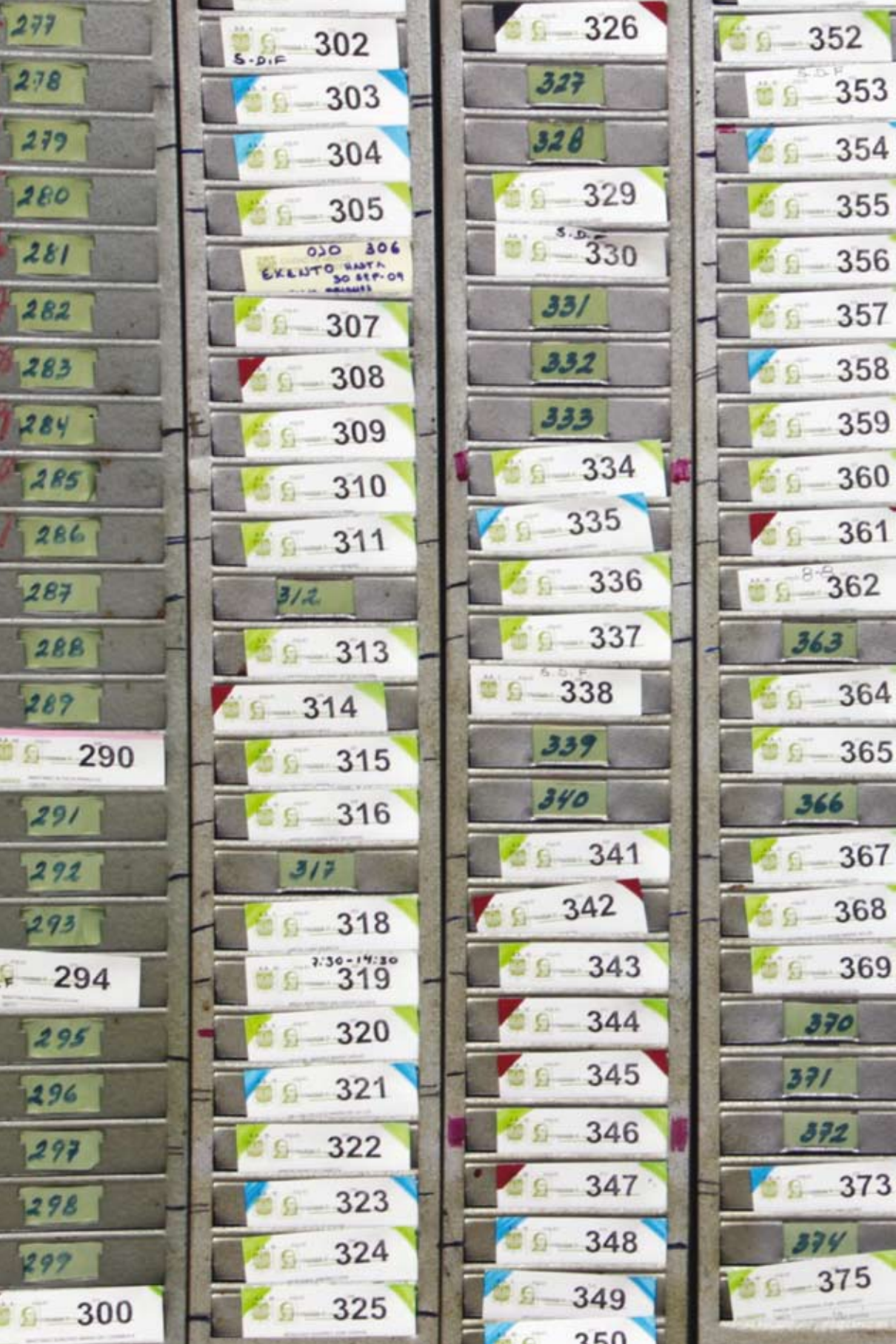
2 Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris: Seuil, 1966.

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

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

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

6 Lacan, Jacques, *Op. cit.*



Mesmerized by Truth

By Luis Muñoz Oliveira

They say that Publius Valerius Maximus was a lousy writer—that he was not very bright and paid little attention to the sources he cited. But his book, *Memorable Deeds and Sayings*, a compilation of short stories depicting the lives of virtuous inhabitants of the Roman Empire at around the same time the Christian tradition assigns to the arrival of the Messiah, became a reference book for historians and artists seeking documentation of Roman notions of virtue.

I mention this book because it includes a story that I would like to start this essay with. It is the story of Pero, a girl who would visit her elderly father in jail every day to feed him. Cimon, her father, had gone without food for days because the Romans would stop feeding prisoners condemned to death as the day of their execution drew near. But a dutiful child bringing meals to her father's cell was not what made the story memorable. The memorable part is that Pero, day after day, suckled her father from her own breast. One day, a guard caught her in the act. The news spread. The young woman's act caused so great a commotion that Cimon's judges acquitted and released him.

These acts are examples of the "Roman charity" that was portrayed by countless sculptors, writers and painters, including Rubens, who painted at least two pictures in which Pero appears breastfeeding Cimon. We can also mention Caravaggio, who repeats the story in *The Seven Works of Mercy*. We can even cite writer John Steinbeck's *The Grapes of Wrath*, where, at the end of the novel, Rose of Sharon, who eventually dies giving birth to a child, breastfeeds a man so ill he was unable to eat solids.

Let us consider the two paintings by Rubens. The first, painted in 1612, is called *Roman Charity*, and the second, painted in 1630, is *Cimon and Pero*. One is on display at the Hermitage in St. Petersburg and the other is at the Rijksmuseum in Amsterdam.

The two works are markedly different—eighteen years are a long time in the life of an artist. The main differences have to do with the expressions and gestures of the characters and, more specifically, the feelings they evoke. Perhaps the years make us more adept at this sort of thing. In the older painting, Pero embraces her father as if he were a child and holds her breast between two fingers of her right hand, as mothers do when they breastfeed. Cimon, in turn, appears limp, dispirited, weak, defeated. The expression on the face of his daughter is soft and devoted, almost tender. It is a peaceful scene, intimate and unhurried. But in the second painting, aside from the fact that she is embracing her father with the opposite arm,

Pero's head is turned away and she is staring into space almost excitedly. Cimon, instead of being resigned, is actively feeding, hungry, spirited, vehement. It is a scene of avidity where it seems that desires are being satisfied. Outside, to complete the already disconcerting scene, the guards watch spellbound like voyeurs witnessing a sexual act. So we find ourselves viewing a representation that is both erotic and incestuous. Still, I believe that it portrays the notion of Roman charity better than the first painting. Why? Because in the second work Rubens stresses that the act of charity is beyond incest, voyeurism or moral taboos. Thus, he exalts a certain moral disposition that, more than a transgression, is eminently human. This is important if we understand, as Aristotle said, that virtue is a way of acting, not a way of being. Our actions make us human.

Throughout his life, Aristotle gave several definitions of virtue. However, Book VIII of *Politics* is his clearest treatise on the moral disposition I reference here and is intimately connected with art: "Virtue consists in enjoying, loving and hating in a proper way. It is evident that nothing is so worthy of being learned and nothing should be inculcated as much as making correct judgments and enjoying a good moral disposition and honorable actions." And what about the arts? For Aristotle, music and painting—we would add literature, film and many others—can represent the ability to "enjoy, love and hate in the proper way." And this is why they are essential in building a more human morality. But I'm not saying that we should pass judgments—good people, the goodness of the state of nature, bad bourgeoisie—and from there indoctrinate. The idea is to express ethical passions of joy and disgust. Because the right way to act cannot be solely to act according to the dictates of the imperatives of reason; it is to feel in such a way that these passions dispose us to behave in one way or another.

With that in mind, I want to talk about *Hipnostasis*, a video installation by Raymond Pettibon and Yoshua Okón that presents the image of a community of old hippies who live on Venice Beach. The installation has six screens, each of which shows the torso of one of the old men. Occasionally we're offered a pan shot that portrays them all together, sitting or leaning on the rocks of the sea, like sea lions or bearded Tritons. Some even resemble Rubens' portrait of Cimon, sentenced to death and waiting for a daughter to nurse them, not out of hunger—some of them are eating in the video—but out of charity.

At first glance, their tranquility suggests a hopeless melancholy, as if the present no longer offers them anything, as if all past life, or at least their own, was better. The solitude in which they are immersed also brings to mind certain gestures of madness. They seem to be drifters who are tired of wandering, ready to jump into the abyss, there within the confines of the civilized world, to disappear once and for all and end their marginal and misunderstood existence. Still, as we watch them eat, we do not get the sense that they are eating their last meal. They chew quietly, immersed in silence. There is no conversation. They gaze into the distance as if they were witnessing a revelation, hypnotized in the presence of truth.

They are, in fact, closer to a cynical disposition towards happiness than to madness or melancholy. And of course, when I say "cynical," I am referring to the old school of philosophy of which Diogenes ("the Dog") was a great master.

Diogenes, as noted by A.A. Long in his essay on the Socratic influences of the Cynics, believed that happiness was to live according to nature, which means, first, to limit the desires to those that human nature prescribes (food and drink for sustenance, companionship and sex); and, based on this containment of the desires, to use reason to counter all irrational conventions (almost all the trappings of civilization) that arouse false desires.

Regarding Rubens' second *Cimon and Pero* painting, I said that despite its incestuous and erotic mood, it was also a better representation of charity precisely because Pero has to overcome all of these taboos to feed her father and keep him alive, despite the fact that he is so close to being executed. Her act of charity is so great that she is unable to see the benefits it will bring her in the future.

Something similar occurs in the case of *Hipnostasis*. Although it seems to portray a bunch of lunatics who expect nothing of life, in the end we realize that, on the contrary, they are there on the rocks because they are transfixed by the truth.

In that sense, *Hipnostasis* takes us a step further. It shows us that to be happy, humans must abandon everything, and such a determination inspires awe in us. Blinded by the world, we believe what we believe without limits, and that makes us human: the willingness to defend a world by the sea, like Triton, like a myth resting on the beach.

Luis Muñoz Oliveira. Born in Mexico City, columnist, Ph.D., professor of ethics at the Philosophy and Letters Department of the Universidad Autónoma de México. Published poetry when he was young but never got around to writing a short story. He is now tackling novels and essays.

A Dark Play

By Andrew Berardini

Every sin is the result of a collaboration.

Lucius Annaeus Seneca

Collaborator. You can almost hear it hurled like an insult, tossed at the accused like a rotten egg, a Molotov cocktail, a paving stone. *Collaborator.* I picture the *tondues*, the French women whose punishment for consorting with Nazi soldiers was to be marched through the streets with shaved heads. A few bore their fate with deadened stoicism; many more wept in abject humiliation. Looking at the photographs, the actors—*tondues* and *tondeurs*, shaven and shavers—seem to be performing a debased pantomime for the camera: the crowd happily jeers, more than a few of them likely hiding their own guilt behind the public persecution of an easy target, while the behavior of many of the women strikes me as a theatrical personification of shame that responds to the crowds' expectations.

When an occupying country wins a war, collaborators become heroes. Sacagawea, the Shoshone wife of a Quebecois trapper who accompanied the famed Lewis and Clark expedition, has become one of the most celebrated women in American history, whose champions include Native Americans and feminists. She helped the Americans claim the prize they had recently purchased from a bankrupt Napoleon. If the war against the natives had gone the other way, she might be remembered as another Benedict Arnold; instead, her face graces the one-dollar coin. Most other American coins feature white men.

Collaborator. Nowadays, with the fall of Berlin a distant, dying memory, and the Indian Wars a footnote to the American conquest and seeming inevitability of Manifest Destiny, the word “collaborator” sounds like a good thing, heartfelt and diffuse, decentralized, and egalitarian, a touchstone for communes and community projects. For artists who work together, it means an equal partnership. For the safer, softer side of collaboration, examples abound: progressive utopian communities like the ones that dotted the northeastern United States during the nineteenth century, the Paris Commune of 1848, grassroots community development projects across the modern world—the list could go on and on.

Like all words with multiple meanings, the truth is that the word “collaborator” contains both good and evil: on the one hand, the seemingly traitorous services rendered

by members of an occupied people for their occupiers and, on the other, a working partnership between equals. In both, the collaborators yield some power, autonomy, and benefit to the other; resources are somehow shared; roles are performed in tandem. The French prostitutes who served the German army, unlike many of their compatriots, did not go hungry. As German writer Ernst Jünger observed from the luxury of the Tour d'Argent restaurant in Paris—and the safety of his position as an administrative officer for the Nazis—, “food is power,” which is to say that collaboration is more complicated than it may appear.

The Wikipedia entry for “collaborators”—Wikipedia itself is a “collaboration” with somewhat dubious truth-telling—mentions several utopian experiments. The Oneida colony, one of many communes in upstate New York during the nineteenth century, was one such experiment. The Oneidans' egalitarian principals included sexual initiation for teenagers by older members of the community, which in the case of founder John Humphrey Noyes meant having his way with his thirteen-year-old niece.

Collaborators—also called “collaborationists”—are not simply traitors to be purged, nor are the good, egalitarian-seeming collaborators entirely free from the stain of exploitation of one kind or another. The term is muddy. Working together implies certain costs.

Though we all accept the artistic product of a group of musicians as a natural and desirable whole, sole authorship has long been the rule in the visual arts and especially the art market. Until recently, that is. In the art world, collaboration has become a watchword. The term “collaboration” has come to refer to an arrangement in which artists become co-conspirators with their subjects and their audience.

In the end, what separates this kind of collaboration from mere participation? What does it mean to work together, especially after a couple of generations of artists have tried to involve us, the audience, in the making of the work, and some of them have even declared that we (“we” again) are their collaborators? Two distinct problems arise: the community being subsumed by the artist and the artist being subsumed by the community, both producing ineffectual gestures that never quite gel in the modes of contradictions, subtleties, and disharmony that define art.

The work of Yoshua Okón—his many actions, gestures, installations, and videos—is clearly the work of a collaborator in all the complex senses of the word. Mexico-born Okón is neither an Oneidan nor a French hooker, but in each of his projects he plays, ambiguously, dangerously, and humorously with the exchange of power and the act of working with others that falls under the broad definition of “collaboration.” The non-actors who participate in his videos often become tongue-in-cheek exploiters of their own myths and our expectations of them, whether they are poor trailer-parkers in the desert exurb of Joshua Tree or a group of contradictory Nazis with stumbling goose steps marching through Mexico City. If the concept of collaborator is explored honestly in all its complex definitions, as Okón does, then the results are both potently poetical and highly discomfiting.

As Magali Arriola wrote about Okón in *Bidoun* magazine (Spring 2007)...

In his practice, Okón engages in a close collaboration with his subject-actors—mostly ordinary people leading ordinary lives—underscoring the fact that we represent ourselves as open constructs on a daily basis. His videos and installations are thus located somewhere between staged reality and everyday fiction, seeing to dislocate existing social types and the cultural archetypes they continuously reenact.

But for Okón the collaboration (with all its messiness) doesn't stop at the borders of the frame or the walls of the gallery: the collaboration includes us. We are not allowed the simple voyeurism of the average consumer of images. The works involve us, our relationship to power and history, our expectations, and prejudices. Our discomfort, always subtle, becomes our contribution as viewers to the collaboration in the ethical and political transaction that occurs. Everybody, ourselves included, is implicated.

This may sound a bit... dark. It is, but these transactions are not without humor. In *Bocanegra* (2007), a quartet of video installations, the cast of characters performs as themselves, seriously in most cases, and less seriously in a teleplay that one of the subjects writes and directs. The title, *Bocanegra*, refers to the name of a street in Mexico City where a regular meeting of modern Nazis—history buffs, would-be national socialists, fetishists, and hobbyists—is held. Incidentally, the street is named after Francisco González Bocanegra, who wrote the lyrics of the Mexican National Anthem—including the memorable line, “War, war! Take the national pennants and soak them in waves of blood”.

The four works that make up *Bocanegra* are called “The Movie,” “The Gathering,” “The Salute,” and “A Walk in the Park.” Each video-work marks a different aspect of Yoshua Okón's collaboration with the Bocanegrans, who invited him into their world after he befriended them. A gang of Nazis might seem a supercharged subject, but Okón's handling of it unlocks all the ambiguities and narrative potential without ever drifting into the anthropological. He achieves this by inserting his subjects into dark, playful fictions and performances that really fuck with us as spectators and pose deeper questions of spectatorship.

There are two works that show the Bocanegrans performing—or attempting to perform—their own roles as Nazis seriously, “A Walk in the Park” and “The Salute.” The first piece, “A Walk in the Park,” consists of five monitors positioned in the center of a room in the shape of a pentagon that show the Bocanegrans marching through the streets of Mexico City, the leader calling out the steps in German, a huge bright-red banner with a swastika proudly emblazoned on a round white field. The men are all assembled in a hodgepodge of World War II-era uniforms, with no hierarchical or functional reason why one Bocanegran should be dressed as a foot soldier and another as an SS officer. Their circular march through the mostly empty park seems the strangest of gestures in Mexico City in 2008, when the film was made. In the U.S. (where I and sometimes Okón live), Nazism has a particular resonance, not only because of American involvement in World

War II, but also because of the large Jewish population in the U.S. and the role that neo-Nazis have played in shaping the national conversation. The American collective memory includes events like the ACLU lawsuit over a Nazi march through Skokie, Illinois. American neo-Nazis are obtrusive reminders of the racism that has been the driving force behind much of our history.

But in Mexico, a country with little involvement in the Second World War and with a slim Jewish population (Okón amongst them), the Bocanegrans look more like escapees from an insane asylum than they do a dangerous gang of subversives. This may be my own cultural transference talking—I won't deny it. But the reaction to their march seems muted: no one seems to pay much attention to their antics.

The march of the Bocanegrans is trapped in a never-ending loop across the five screens, forever circling in a sort of Dantesque poetic justice. In his website, Okón notes that one way to read “A Walk in the Park” is as an “antithesis to the heroized sublimity of Leni Riefenstahl's 1936 *Triumph of the Will*.” Instead of butch Aryans in art-directed costumes and carefully choreographed militarist Busby Berkeley routines, we have this ragtag group of multicolored Mexicans, aged, often overweight, in ill-fitting clothes, carrying the banner of an organization that would almost certainly reject them as members. Their seriousness (or perceived seriousness at the very least) stands in stark contrast to their motley appearance.

This tragicomic performance of their roles as proud Nazis is underlined in “The Salute,” seven ten-inch monitors placed on the floor and playing simultaneously, where all the members give the camera the familiar Nazi salute—chest thump followed by right arm straightened and inclined upward, with the hand open and palm down—, adding their own little flourishes—an occasional *Sieg Heil!* or *Heil Hitler!* and clicking bootheels. As in their march, their attempts at looking really serious end up looking really silly, but Okón's take on the Bocanegrans isn't all sad jokes at the expense of easy targets. Okón takes them as seriously as they take themselves. The Bocanegrans understand the comical side of their story and are willing to explore it with Okón as their collaborator.

The central work of *Bocanegra* is *The Movie*, written and directed by Manolo, a member of the group, and produced by Okón. The resulting short movie, played on a monitor and titled *Masturbanführer*, is about a character (Ejaculhector) who is so intensely aroused at the mere sight of Nazi paraphernalia and Hitler's portrait that he can't help but climax every time he sees either.

Hilarity ensues.

This work touches on some of the central themes of Okón's work, especially in regards to his collaborations. The work is not pure fiction. At one point, one of the Bocanegrans turns to the camera in exasperation and declares he isn't acting anymore. This tension between the facts and fictional stereotypes of this subculture creates gaps in meaning that Okón deftly utilizes. Manolo has a basic grasp of the gritty, sexy underpinnings of Nazism and his own risqué relationship to “fascinating fascism.” But the whole exercise is more John Waters than Susan Sontag, a schlocky rib-tickler made with subject-actors.

In the fourth work of the *Bocanegra* series, the group meets after its march to celebrate and talk. The members' ideas turn out to be as contradictory and disorganized as their march was.

A few choice quotes:

"The Aztecs are the Aryan race!"

"They didn't mix with the Olmecs or any other race."

"Being Aryan means respecting your race."

"As long as you don't make the mistake of mixing your race, you're Aryan."

"It doesn't matter if they're dark, it doesn't matter if they're assholes, it doesn't matter if they like soccer or if they're highly cultured."

"If you separate a people and make a race, that's even better; that's Aryan."

"Oaxacans are Aryans!"

"To simply say, 'Yes, I'm a National-Socialist' doesn't mean that you are fighting for Germany but rather that you respect your nation, which in this case is Mexico."

Again, fiction and fact are jumbled: the Bocanegrans are all attracted to Nazism for different, often contradictory reasons, endowing the German political movement and their crackpot ideas with all kinds of outlandish, debased meanings. But throughout all these performances, the actors know very well that they're being filmed and, in fact, as in "The Movie," very actively collaborate. All cameras elicit some kind of self-aware response from their subjects. But this is more than that. There is no objective eye here—no anthropologists in the midst, no distant academic or fetishizing subcultural tourism. Well, maybe a little, but only because all collaborations are impure. But if there's any taint, it's readily subsumed in the active and collaborative awareness of the Bocanegrans. They come off as mildly and sweetly gullible guys, who just happen to be Nazis.

The kind of participation that the Bocanegrans have in their representation is different from many of the other varieties of participatory art-making that seem to litter contemporary practice. For a recent Allan Kaprow retrospective in Los Angeles, someone came up with the bright idea of mounting a series of recreations of the artist's famous happenings. In these scripted simulations, restaging Kaprow's actions with a modicum of historical accuracy led to a number of problems. Kaprow himself would likely have snubbed the projects, which were mounted anyway, though many of those involved ended up feeling like bit players eclipsed by the myth of the individual artist. None of their names, talents, attributes, or individual identities were taken into consideration. The monument to the dead artist overshadowed everything and everybody.

This is often the case with participatory art. I wonder if those who sat at Thai artist and relational aestheticist Rirkrit Tiravanija's table during his now-legendary exhibition at 303 gallery, *Untitled 1992 (Free)*, left the event feeling that there's no such thing as a free lunch. The performance involved the Thai artist (or a stand-in) making and serving Thai food. The artwork consisted in the interactions of those who came to the gallery to nosh.

As Jerry Saltz notes in 2007 in a review of the recreation of the piece: "Back then it was disconcerting and thrilling to be this casual in an art gallery, to go from being a passive viewer to an active participant, and doing it all for free." But Saltz later notes that when those who had been outside the system not only became part of the system but members of the academy, the thrill was gone. But for Tiravanija and the ossified remake of Kaprow's happenings in Los Angeles, the participation is always secondary to the ego of the artist. Sometimes such problematic aspects are built into the system of relation. Dave Muller's *Three Day Weekend* always listed the participants in these curated exhibitions and performances. Participants were an extension of the artist's practice, to be sure, but they were never anything less than co-authors.

The "free lunch" at 303 helped pave the way for Tiravanija to make a lot of money in the contemporary art trade and subsequently to produce more "relational" shows, such as the one in 2007 at the commercial 1301PE Gallery in Los Angeles of his "Demonstration Drawings"—though it has been shown elsewhere, including The Drawing Center in New York. The drawings, taken from photos of protests published in the *International Herald Tribune*, were farmed out to nameless Thai artists who slavishly copied them in pencil. For its installation in Los Angeles, Tiravanija never showed up to install the work or to attend the opening. I'm not sure what exactly Tiravanija did, except to place the collective under his name in an act that many critics—including myself, in an article titled "Everything is Tiravanija's, But It's Also Yours" in the spring 2007 issue of X-TRA—noted with a frisson of suspicion.

These are just two of many examples, which range from other relational aestheticists to Superflex to Oda Projesi to Jeremy Deller—and on and on. How conscious of our participation/collaboration are we? When we become a part of the art, how much of us is left over? Art-making through collaboration implies a complex set of considerations that ought not to be ignored, not even in the opposite direction, where the essential aspect of aesthetic quality tends to get lost in the good intentions of community activism.

Community-art projects abound. Indeed, a cottage industry has emerged from the phenomenon, giving rise to a bland version of liberal bureaucracy. Though difficult to hate because their stated goals seem anodyne enough (helping communities, etc.), these collaborations that fall under the rubric of community art generally succeed in turning artists into bureaucrats where other bureaucrats have failed. I'm not here to dictate what is and is not art, but what I recognize as art has a different purpose and meaning than these kinds of practices.

As Claire Bishop wrote in her response to Grant Kester's letter attacking her landmark essay "Collaboration and Its Discontents" (all three appeared in the pages of *Artforum* between February and May 2006):

Without artistic gestures that shuttle between sense and nonsense, that recalibrate our perception, that allow multiple interpretations, that factor the problem of documentation/presentation into each project, and that have a life beyond an immediate social

goal, we are left with pleasantly innocuous art. Not non-art, just bland art—and that easily compensates for inadequate governmental policies.

The “art” gets lost in the demands of the “community,” and often neither profits from the experience. Seriously moved by a heartfelt call to service, the artist often gets consumed by the desire to help, and the art—a wonderfully useless impulse of the imagination—gets consumed by the community, if only because there is nothing else to eat. Not all community projects get lost in bureaucracy or degenerate into bad art (or the more accurate “bland art” that Bishop describes), but it seems to me that far too many of them end up falling into one of these categories.

Community art or community-based art practices and programs became fashionable, fell out of favor, and are now back in vogue. A whole new wave of academic departments, residencies, institutions and awards have emerged in recent years under the banner of “art for social change,” which once again makes this kind of practice a part of the debates surrounding art. The work of Yoshua Okón flirts with the issues that are at the heart of this debate.

Okón’s work is not the touchy-feely experience-making of relational aesthetics, a defanged ‘60s flashback, community-art project where polite politics take precedent over aesthetics, but rather an almost uncomfortably participatory, even dangerous documentary fiction. A lot to unpack there, for sure, but his engagement is one that never drops into cynicism, either. He “documents” situations in the sense that he captures them on film: there is a camera and he’s often behind it, but his intervention, in conjunction with his collaborators, happily enacts fictions about themselves in order to better challenge the fictions that govern our prejudices.

His collaborations have none of the pieties of much of what falls under the broad umbrella of collaboration, laundry-listed by Bishop in her original article, “The Social Turn: Collaboration and Its Discontents” (*Artforum*, February 2006): “socially engaged art, community-based art, experimental communities, dialogic art, littoral art, participatory, interventionist, research-based, or collaborative art.” Rather than joining the self-righteous cavalcade of socially engaged art—as Bishop writes about other artists, but I feel is applicable here—, Okón “joins a tradition of highly authored situations that fuse social reality with carefully calculated artifice.” Rather than making us feel good about his social collaboration, the artist and his collaborators turns around and delivers our preconceived notions back to us as a very dark kind of comedy, where the jokes and pantomimes made by the community show them playing with their own negative stereotypes.

In 2008, for his participation in High Desert Test Sites, Okón collaborated on the project *White Russians* with the Akién family and the denizens of Wonder Valley, California, a fantastically named place on the edge of Los Angeles inhabited mostly by the hardscrabble desert poor. The coterie of art-goers who came cycling in and out throughout the performance were handed a White Russian, Diane Akién’s favorite drink. Every twenty minutes, the family performed a set of actions developed collaboratively with Okón, such as singing

country songs and, for the grand finale, staging a fight where Okón and the other interlopers get booted out of the house.

One of the fundamental aspects of this action is not only the collaboration between Okón and the Akiéns in developing the work, but also the forced collaboration of the audience in realizing the performance in the awkward intimacy of the Akiéns’ home. In the video documentation of the performance, some audience members placidly refuse to be anything other than passive observers, others seem to engage in the performance willingly, and in the end all are forced to play a part when the family kicks them out.

All the stereotypes about the rural desert poor come into play here. Indeed, these often derogatory and preconceived notions become ripe for pantomime. The Wonder Valley collaborators use them to confront the audience. But when seen performed again and again, the confrontation becomes comedy, though a somewhat dangerous variety. Like *Bocanegra*, there’s a disconnect between when the participants are acting and when they are not. The audience can’t always tell the difference, and even active participants can lose sight of the boundary lines. The fluidity between fiction and reality becomes a part of the collaboration, exposing the cracks and fissures in the role of the artist and his participants, whatever our preconceived notions of them may be. The spectators become involved in the spectacle, the spectacle influences their experience of being ogled and reclaims the weak end of being watched to make the viewers themselves the spectacle. It becomes dangerous as a kind of social interplay when reality and fiction disappears even for the Akién family, to the point in *White Russians* that the drama feels all too real and the art becomes challenging even for them.

One mode of participation in art-making—the oldest—is the simple act of looking. Laura Mulvey (especially in her widely anthologized 1975 text “Visual Pleasure and Narrative Cinema”) and others have attributed more power to the gaze than that of passive watcher. In this and other installations, the passive viewer’s observation of the static work of art is jarringly interrupted. The pleasure and politics of looking become as much a part of the piece as any action. The artist has activated his subjects so that they cease to be an object to be passively gazed at. The Akiéns’ home becomes the nexus where an audience activates the piece. Watching the video installation of the performance, the awkward turns and uncomfortable participation of the viewers becomes the subject.

Though this and other works have political overtones, Okón’s approach to art-making is grounded in offbeat political realities (including those of places he travels to), but does not address these problems like a politician or an activist would, but (obvious though it may sound) as an artist. So much art that projects itself into the political dialogue or community participation does so not by using the tools of art, but by using the tools of politics. The meaning of art is by its very nature slippery; it is meant to pose questions, not provide answers. Art, at least in my opinion, is meant to provoke participation from the viewer, but the provoked actions (if the art is intellectually honest) is not to promote you to vote for one political party or another or to impose a set of *idées reçues* about community activism, but to explore the ambiguities of the process. The preceding responsibility,

however, belongs to another potent area of image-making: propaganda. The action is meant to be ambiguous.

Art challenges our notions about what normalcy is and can be. Even in the most highly aestheticized version of art, the cult of pure beauty, the purpose of art, as Oscar Wilde notes at the end of his introduction to *The Picture of Dorian Gray*, is to be “useless.” A chair gives you somewhere to sit, whether comfortably or not, and propaganda convinces people to support (or at the very least, fear) a given apparatus of power, but meaning serves no practical purpose. When collaboration is considered an aspect of art, its utopian modes fall away. What’s left are the holes and gaps in meaning of what it actually means to work with others, especially those that happily hack their own stereotypes, exploiting their own exploitations.

In *Hipnostasis* (2009), a collaboration that could easily have been about homeless outreach, a sanctimonious and censorious act of helping a handful of beach bums, instead turned into something that is much more interesting and challenging. In this work, Okón teamed up with artist Raymond Pettibon to mount a project that I curated at the Armory Center for the Arts in Pasadena. Echoing both Pettibon’s *Weatherman ‘69* (1989-1990) and Okón’s *Lago Bolsena* (2004) and *Bocanegra* (2007), this video installation explored the subculture of old hippies and beach bums living on Venice Beach. The video installation featured men who in some cases have been living on the beach for more than 30 years, forming a tightly-knit alternative community that, despite its lack of functionality and isolation from mainstream reality, thrives and survives on its own terms.

The inspiration behind the piece comes from the past-life therapist that Okón and Pettibon visited together, who told the artists that one of them had been the leader of a hippie cult in a past life. This led them to seek out the group of men and start working with them. The six-channel video installation, mounted on three panels, features what seem like the desperate scrawls of lost men, the kind of men one finds in ditches and tunnels. The words and phrases (“Swami X” and “Synanon,” as well as the title of the work, *Hipnostasis*), written by Pettibon, serve as poetic touchstones of the time. *Hipnostasis* is a portmanteau that combines “hippies,” “hypnosis,” and “hypostasis,” which in medicine is the pooling of bodily fluids in the lower extremities after death, and in philosophy refers to the underlying reality, as opposed to attributes that lack substance. The video follows six worn men with leathery tans and knotty beards and hair quietly eating meat on some rocks near the sea. The men are drawn from a group of beach bums that have been scratching out an existence in the once-vibrant hippie haven of Venice.

In earlier videos, Pettibon told irreverent stories of the radical counterculture of the ‘60s, of which these men are relics. The nonlinear films create a sense of timelessness, a purgatorial forever that the subjects permanently inhabit. A piece by each of the artists flanked the installation of *Hipnostasis*. From an ongoing series by Pettibon called *Tombstones* (2009), there is a wall of pages torn from books by writers of boys’ stories: Lawrence Sterne, Jack Kerouac, Rudyard Kipling and, seemingly in the center of the installation, Samuel Beckett. Beckett’s *Malone Dies* is the tale of an old man lying in bed, naked and dying, his

consciousness disintegrating. “Nothing is more real than nothing,” writes Beckett. These old men on the rocks seem to be caught in the same layer, between reality and disintegration, as the narrator of Beckett’s novel. Pettibon and Okón have often used their subjects in confrontations with the artist or audience, and in this case the subjects, the beach bums, fully understand their position in the world as the last dreamers of a dying breed, and thus Okón’s classic connection with his subjects persists. They knew how others perceive them when they developed their roles with Okón and Pettibon. Across from Pettibon’s *Tombstones*, Okón installed a giant plaster sculpture in the shape of an upright beehive tomb. Projecting from its top were the flickering words “Dead End” receding ever upward, suggesting that these men are caught in a dead end or, like Malone, are perpetually caught in the hellish half-light of consciousness, never obtaining the relief for which Beckett’s characters always seem to yearn.

Even the collaboration between the artists represents another strange adaptation of the concept of collaboration, since their collaboration extends to the beach bums, who actively experimented with their own representation. There is a circulating exchange of power, between the older artist and the younger artist and their beach bum collaborators, who tarry, seemingly forever, on the beach. And the fiction that is at play here—which is both a tool and an attack on power—is not only the social fiction that Okón has engaged with in other projects, but thanks to Pettibon’s input, we also have the literary and metaphysical aspects of their beached collaborators. These beach bums perform both as anachronisms and as keepers of the flame for a set of utopian ideals that have disintegrated in the popular imagination. These ideals, despoiled or diligent, depending on your point of view, have become metaphysical.

The literary dimension, introduced by Pettibon through his *Tombstones*, is the space of a waking dream. Are these men still “living the dream” of *tuning in, turning on, and dropping out* from a time when sleeping on the beach was still legal in California and every suburban teen aspired to turn his or her back on society? It’s like that brief period after Kerouac when being a hitchhiker was an adventurer’s badge of honor. Today’s motorists, having seen one too many movies about evil drifters murdering unsuspecting drivers, change lanes to avoid such travelers.

Though the ideals of the ‘60s have long since turned sour, it is still heartening to see these guys carrying the torch. They understand how they are perceived (more often as bums than as beach bums). Their sense of humor is not gone, but the laughter is rather terse, muted, and uncomfortable as they chew meat on the sizzling rocks to the rhythm of the crashing waves. The darker underpinnings of the early collaborations have become distilled in this waking dream, this strange construction of something that is both real and documented as well as its status as a literary, metaphysical space, a Beckettian time of perpetual waiting. While the installation was up, most of the spectators seemed obsessed with the men: “Have they really been there that long? How do they feel about how Venice Beach has changed? Where did you find them?” Since it was obviously a work of art, one with a fiction or artifice built in, their questions reflected their own notions about the

beach bums: a mixture of awe and pity—awe for their choice to live out an ideal and pity for what they saw as a failure to adapt to modern life. The audience's own prejudices came into play. These men's dark self-exploitation became an obsession, again implicating the audience in the subjects' representation.

And this brings us back to the nature of collaboration in general. In collaborations, the rules and boundaries are fuzzy. In Okón's practice, what we think about collaboration becomes rarified as the word and its politics are played out. By actively developing his work with his ostensible subjects, he does away with the myth of the individual genius or anthropological exploitation. With Okón as impresario, they define their own stereotypes with humor and grace.

As Yoshua Okón collapses the meanings of "collaboration" into his work, he creates situations that directly challenge us, the spectators, in our passive experience with the work. We are disallowed from having our own preconceived notions of Nazis, the desert poor, or beach bums (to name a few) be anything less than a part of the work, which he achieves through the active participation of the class under examination. It's almost as if they conspired to turn the camera back on us, the audience, to make us the focal point, the brunt of the joke, the uncomfortably observed subject. And under this lens, like the visitors to High Desert Test Sites who came to see *White Russians*, we can allow ourselves to be passive voyeurs who are being provoked or participants in the pantomime. Art as a collaboration can avoid many (though not all) of the pratfalls through an engagement that never forgets that it's art.

As Miwon Kwon writes in her essay "One Place After Another: Notes on Site Specificity," the kind of site-oriented artworks that "routinely engage the collaborative participation of audience groups for the conceptualization and production of the work, are seen as a means to strengthen art's capacity to penetrate the socio-political organization of contemporary life with greater impact and meaning. While this penetration is key, this 'collaborative participation' cannot fall into either category of subsuming the community under the myth of the artist, nor can the artist (or a sense of aesthetic quality) become wholly lost in the surge and flux of community art-making."

The social responsibility of art doesn't necessarily require that artists paint houses or give away money, but it does require that art *be* art—the strangely inspiring stuff that through confrontation and humor, grace, skill, and a devotion to opening up meaning rather than closing it down, can change life. The works outlined in this essay do appear under the name of the artist, Yoshua Okón, as works of art to be displayed, bought, and sold as authored works in the marketplace of ideas and commerce, but they avoid many of the hazards implicit in "collaboration" through their engagement with the community and a series of aesthetic gestures that confrontationally and humorously play with preconceived notions about that community. The "art" isn't the collaboration per se, but their rude play with us, the spectators.

To return to the central argument of this essay, collaboration isn't simply the action of working together to create, but rather a territory fraught with troubling exchanges from

both sides, problems that ought not to be ignored. *Collaborate, collaborator, collaborationist*: a territory that Yoshua Okón navigates with strange humor and dark play, as only one engaged with the slipperiness of meaning can—truly, like an artist.

Andrew Berardini is a writer in Los Angeles. He writes about art for periodicals and occasionally curates exhibitions. He has worked on original projects with Camilo Ontiveros, Bruce Nauman, Emily Mast, and Dave Muller. His essays will appear in forthcoming books on Richard Jackson, Piero Golia, and Bas Jan Ader.

Five Portraits and a Full Service Window

By Itala Schmelz

The work of Yoshua Okón coincides with an artistic strategy that bloomed in the 90s and is directly related to the increasingly effective incorporation of the video camera into art of conceptual origin. This artist is part of a generation that began making political and social art unlike that of the rebellious '60s and '70s—not necessarily left-leaning, more cynical, less ideological. It is also interesting to note that Okón is not exactly an everyman's artist. On the contrary, he is a scion of the privileged elite whose members are educated abroad and are in touch with the international trends that have shaped Mexican art.

Okón's approach could also be called the "genre of provocation." His work feeds on the early essays of Dada, and is at home with the ambiguities of French writers Deleuze, Derrida, and Foucault, who sought to attack the discourse of power and dominant models of identity from within, transversally, with gestures, winks or interventions: an action without the pretense of placing one discourse in counterpoint to substitute another. In transcending the dialectic of modernity, postmodern artists, rather than create something new—the tendency of other "isms"—prepared themselves to review the context and work from the signifiers and imaginary symbols that culture is charged with, as a new critical model.

Okón has grown bolder over the years. For his opus to work according to his hypothesis, he exposes himself increasingly in his cinematic adventures. Without being documentaries, his works give us a fascinating anthropological perspective on a complex society. Instead of a scientific approach, it is an artistic strategy, though in both cases is based on the same resource: observation. The artist, comfortable in the role of anthropologist, makes portraits of various groups, revealing the specific idiosyncrasies that underpin them. The art of portraiture (or caricature) requires an eye for physiognomy, but above all, the ability to capture psychological dimensions so as to express the inner identity of the subject.

The multivisual language of his narrative uses video in a three-dimensional manner: projectors and monitors become the building blocks of an audiovisual narrative, sculpting what is traditionally a single dimension. Each of the five pieces that make up the exhibition is itself a portrait. Through the complex interplay of projectors and monitors deployed throughout the museum, Okón builds his portraits by revealing the absurd and the grotesque in human nature. The artist has his characters represent themselves, ridiculing them to get at their essence. His intelligence cuts through to the childish side of people or social groups, activating a lyrical mechanism in which actors who are not actors "play" themselves—in the spirit of a reality show—and, although he has them act within a logic that in fact humiliates them,



succeeds in getting them to willingly play the obscene game of representing themselves.

One striking feature of most of his works is that they reference class conflict and racism, a nexus of social dissonance where differences annoy and sting. Yoshua Okón is more European than most Mexicans. The uneasy relationship between the white minority and the brown majority speaks of a country divided into social classes with racial undercurrents. He confronts this conflict that disturbs us so much yet is taboo to talk about. Beginning with the contempt that dark Mexicans often feel for themselves, the relationship is one of both admiration and resentment toward white people—the rich, the educated, foreigners, people who do not eat hot peppers, beans or tortillas. Faced with this rejection of identity, white Mexican artists interested in learning about their country have attempted to address the issue in various ways. Yoshua, meanwhile, is cheeky and provocative, cynical enough to stand in front of the “other” in an awkward position, where he reveals the residual racism within us all, which despite a liberal education leads to unconscious aggression toward those who are different.

Bocanegra (2007) is a multi-channel documentary about a group of Mexican Nazis. The artist enters a dangerous game here. In a country where the phenomenon of racism has more to do with skin color than Aryan or Jewish ancestry, we find a motley group of neo-Nazis interviewed by a light-skinned Jew. Here, the self-proclaimed admirers of the superiority and purity of the Aryan race, as proclaimed by Hitler, are clearly of mixed race. Okón enters into contact with these characters and gradually begins to lead them into an erotic masturbatory relationship with their collection of objects. Far from assuming the position of the victim, this post-Holocaust Jew mocks the swastika that is printed on a pair of underpants.

Would Jewish grandparents who survived the Nazi genocide understand their grandson making a documentary film like *Bocanegra*? What intellectual twist does the artist require to recover a sense of humor and in turn engender a critical sense? Because the cast caricatures itself, the artist shows these characters in real life, beyond the documentary. The fetishist delirium over the swastika and German army paraphernalia reveals a naive and ignorant view of Nazism. Their fanaticism makes them insensitive to the horrors delivered on behalf of the superiority of one race, a shameful chapter in the history of the twentieth century.

For spectators, living with real time is painful, so we always expect the artist to shield us from that feeling. This is why many of us will ask ourselves how a sort of reality show could be considered art. In *White Russians* (2008), Okón portrays a group of impoverished Americans with the same attitude he expressed toward Mexicans in works such as *Orillese a la orilla* (1999-2000) or *Lago Bolsena* (2004)—without guilt and without mercy. The aesthetic style of misery has been replaced by a confrontation with the sordid, which leaves the public confused. Four projections in one room reconstruct the angles of a trailer home inhabited by white people stuck in the badlands of the American Dream. The work exposes the world just outside the California Biennial by juxtaposing the ultra-hip contemporary art crowd with the trailer trash who live in the outskirts of Los Angeles.

These social opposites interact while drinking White Russians, the favorite drink of Ms. Atkien, the motor home's hostess. As the hours go by, the alcohol helps loosen inhibitions. The event portrays the two groups as they become transposed in the same space/time under the direction of the artist. Just as contemporary hyper-realism implies the replacement of

the real by an identical copy, Okón designed and tested events that are repeated every 20 minutes with his hosts, until fiction merges with reality. The tinge of falseness here is what makes *White Russians* so realistic and turns it into an invaluable social document.

Sympathy, empathy and a certain ironic contempt lead the artist to place his subjects in extreme situations. For example, in *Hipnostasis* (2009) he changes the context to create a surreal image. He asks six old men who spend their days lolling on Venice Beach to pose for his camera, feeding them beef jerky as a metaphor for their leathery old bodies. These former hippies or ex-beatniks, now beach bums, parked themselves on the beach back when the yuppie lifestyle triumphed and peace and love went out of style. Like sea lions bathing on sunny rocks, even the way they eat evokes animality. The ever-present sounds of the wind and sea submerge spectators in a hypnotic state.

The exhibition includes two more portraits: *Hausmeister* (2008) is a vignette that pays tribute to that uncomfortable character who is a part of every museum. In it, a museum guard wears an old uniform and looks through a hole in the wall like a rodent defending its burrow, arguing and gesticulating in an unknown language. And finally, in *MAVI* (2008) the artist shows the faces of 130 women named Maria Quispe, all photographed at an old photo studio in Peru over the course of 40 years (the artist acquired more than a million pictures from this studio). These Maria Quispes evoke the female workers of the *maquiladoras* or the housekeepers who work in rich neighborhoods. Their name evokes the presence of indigenous peoples and peasants in the city, and represents the beauty of women of color at their purest vs. the perversion of the city and miscegenation. The mostly ordinary features fuse in a mosaic of elusive faces, defining a racial type that is linked to a single name and social stratum.

The exhibition closes with *Full Service Window* (2009), an interesting proposal that gives the exhibition its title. The artist installed an office in the exhibition hall of the museum to serve the public. Museum goers could get an appointment with him to discuss the show or ask questions. Normally, such offices are staffed by nameless, faceless bureaucrats who thwart our relationship with power, entangling us in webs of paperwork. In this case, by contrast, Okón opens a window overlooking the space where the live performance is being staged. From behind a desk, the artist re-presents public service. This insertion of the reflexive into the realm of the expositive, by changing the specificity of the exhibition hall, gives the show an unexpected twist. Does the single point of access to the artist, placed at the same level as the five portraits in the exhibition, suggest that Okón has made a sixth picture, a self-portrait?

Itala Schmelz (Mexico City, 1968) studied philosophy (1988-1992) at the UNAM. Served as director of the Sala de Arte Público Siqueiros or SAPS (2001-2007), where she designed a contemporary art program with the participation of some 50 artists from Mexico and around the world. At the SAPS she also developed exhibitions based on the legacy of David Alfaro Siqueiros, such as *Matrices fotogénicas* (2002), *Siqueiros abstracto* (2001) and *Siqueiros sónico* (2004). Since 2004 she is member of Curare, a critical space for the arts. Her essays have appeared in magazines such as *Luna Cornea*, *Art Nexus*, *Exit y Trans*, as well as catalogs and newspapers such as *Reforma* and *La Jornada*. She is Director of the Museo de Arte Carrillo Gil since May 2007.



Interview

“I see a very strong connection
in the way I understand art making and this space”

By Julio César Morales

Artist and curator Julio César Morales interviewed artist and cultural innovator Yoshua Okón about SOMA, an art school in Mexico City founded by Okón, which officially opened a few days before the conversation took place, on January 28 in San Francisco with further discussions over email in February and March of 2010.

What were some of the influences for starting SOMA?

SOMA started and exists out of a basic need for platforms of interaction amongst the art community. I believe the art scene shaped itself in the 2000s around an increasing tendency toward individualistic practice with a prevalence of artists catering to the demands of the art market. For instance, in the ‘90s artists in Mexico City were very much aware of what other artists were working on and there was a very strong sense of a scene. At the turn of the century, artist-run spaces which helped create a cohesive community were rapidly disappearing. There was a current among artists that the art market was going to save us and that it was a self-sufficient system. Slowly the scene started to dissolve resulting in a lack of dialogue. SOMA is an attempt to regain the sense of community that we had.

How are SOMA’s initiatives different from artist initiatives that were created in the ‘90s?

Like spaces in the ‘90s, SOMA tries to compensate for what is missing. Though our influences are based on artist initiatives from the ‘90s in Mexico and elsewhere, we cannot replicate older initiatives—the context has changed dramatically. Mexico City has been integrated into the international scene. There are museums and galleries producing major international exhibitions, as well as great exhibitions with local artists. The lack of communication with the outside is not an issue anymore. Locating spaces to show a wide variety of work is no longer a problem. What is really lacking is a platform to facilitate communication and dialogue. Structurally SOMA is divided into three sections designed to provide such dialogue: a weekly series of events (talks, performances or screenings), a residency program, and the school.

In the ‘90s you co-founded La Panadería (an artist-run alternative space in Mexico City). It seems that with SOMA you are creating something that maybe lasts longer, because it is embedded with the students and with the people in the scene. I see SOMA adding to

what you did with *La Panadería* by creating a deeper theoretical change in the social structure within the city. Do you see SOMA as the continuation of that project?

I definitely see SOMA as a continuation of *La Panadería*. By the time *La Panadería* closed in 2002 it either had to reinvent itself, end, or become lame. Those were the three options and I don't think that at the time any of the people involved had the vision to reinvent it.

Well, your own art career was taking off...

That's true, my personal art career was taking off and that definitely took a lot of my energy but even if I had been one hundred percent devoted to the space I don't think I would have been able to know what the next step was because the context changed so rapidly that I didn't have the distance to understand what was going on. SOMA basically is the result of the process of assimilating everything that went on in the first decade of the new millennium and coming up with a new structure, hopefully capable of responding to the present context.

Why is SOMA so viable and needed?

In general, and by this I mean in every city I have been to, there is too much emphasis on spectacle and very little on discourse. It is not a coincidence that schools and projects similar to SOMA are starting to pop up in a variety of places around the world (Brazil, Argentina, LA, New York, etc.) as a way to compensate for this situation.

Collectors are running the show and these kinds of spaces empower us as artists, they help us regain control of our discourses and agendas, they provide us with a context. In them we are able to talk about our work at length and not just cater to consumers' needs for art objects and trends of the art market. For instance, at SOMA every Tuesday we have an artist's talk. The format of a talk is incredibly simple, yet it has so much potential as a teaching tool. Having artists give presentations is a great way to establish dialogue and to get ideas flowing. We are also organizing performances, because there aren't many places for performances and screenings in Mexico City. We have a small cafeteria where people can stop by and have a coffee and read a book, arrange casual business meetings, or even meet a date. On the other hand, there are no established MFA programs in Mexico, and teaching can be a great way to create intergenerational exchange. Many of the young artists have no way of making contact with my generation, but through teaching, such exchange can happen.

My experience in Southern California showed me that the MFA programs were an amazing way to develop community and also to create incredible interactions among young artists. For a young artist, the environment of an MFA program develops the practice in addition to creating long-term relationships, connections, and links. But the problem with MFA programs is that once the program ends, that platform is gone. I remember going to UCLA. The campus art studio was not only a place where you made art, it was also a place where you hung out and had a sense of community. Making community connections is dysfunctional in Los Angeles because of the layout of the city. Some students would keep returning for years after they graduated because no other place in LA provided an art

community. When I created SOMA, I was thinking about how I could create a space that would be open to the public so that it could become the place where artists would hang out. At the same time, I wanted to provide an MFA program, where artists would be able to interact with professionals and students from other disciplines.

Can you talk about the spaces similar to SOMA that you have seen in other places?

There is a space in Buenos Aires called CIA founded by Judy Wertheim, Graciela Hasper, and Roberto Jacoby. It is these kinds of spaces that are creating more of a cohesive relationship among artists and different cities. We are now creating exchanges with them. They are inviting me to teach at CIA and Judy is going to come and teach at SOMA. In a way, these educational projects are serving as a platform to help us create these new networks of communication.

Let's go over some of the basics of SOMA... is there a studio practice, classes? What is the curricular model and how was it developed?

The academic program is a two year program. Every instructor has the freedom to customize each class so it functions more on the model of a workshop rather than a traditional arts education. So far, instructors have been really creative in interpreting how they are going to be teaching their class. But there are also certain fixed classes like group critiques, for instance. Basically it is an MFA program designed to help young artists. Instructors don't have to be artists, but they have to be very much aware that they are teaching artists, so you can be...

An anthropologist...

An anthropologist or a theory person, and you can teach a theory class, but really taking into consideration that you are training artists not theorists.

But there is no specific media that someone focuses on? When you go to art school in the United States, you have to focus on new genres, painting...

That's true, but in real practice these divisions in most U.S. art programs are not respected anymore, they are obsolete but are being kept for some reason. I mean, I went to UCLA, and yes, it is divided into types of media, but once you are in the program, you can take classes with any professor, regardless of their specific media. Serious art schools at the post-graduate level are not technically or media oriented anymore.

What do students go to SOMA's program for? What do they get out of it?

The assumption is that students are already practicing artists and it is their responsibility to acquire the skills they lack. To teach specific skills at a school nowadays is difficult, because many artists change media every week. Students go into the program to workshop their work, to show it to others, and get feedback and advice from more experienced artists and professionals. Ultimately, the program provides an ideal context for them to further develop

their practice and gain a critical distance from what they do. Also their work gets exposure with curators and critics (for instance we are constantly having residents and local curators review student portfolios) so it is also a great way to get their work out there.

So it is modeled more after an MFA program as opposed to an undergraduate program.

Yes, this is a post-graduate program. It is assumed that students either already went through an undergraduate program or have an equivalent level of training. The agenda for us is the agenda of the student/artist, the school has to mold itself to the student's needs. It does not have to have an academic agenda. SOMA provides workshops with experienced artists, curators, or theorists and students are basically getting feedback and constructive criticism for their work and developing their own practice. The school becomes a tool for that purpose.

It sounds more like a mentorship. The program seems to guide you a bit more than a regular MFA program, as opposed to having a very clear division between an instructor and a student.

Exactly. We are not interested in the traditional model—the hierarchical model. What I loved about UCLA is the way the art program was invented by artists. Consequently, it really takes you seriously as an artist, and it's more of a horizontal structure. The instructors are tutors that guide students, and of course, it helps when an instructor has been working for 30 years and can offer his or her own experience.

When I went to grad school I would talk to Paul McCarthy and sometimes we had two-hour conversations about how he makes his editions, because that is what I needed to know at that moment. And other times we ended up talking about Turkish society. That's the great thing about contemporary art, it can take you anywhere, and for a program to predetermine where the discussion has to go, I think is ridiculous.

Can you talk about your official role at SOMA?

I came up with the structure, and invited other artists to become part of it. I separated the administrative side of things—running the space day to day—from content and the creative side. So I am in charge of putting together a team of art administrators who will be operating the organization. The content and programming will be determined by the group of 16 artists involved in the project. For instance, Eduardo Abaroa is taking care of the academic program. The school is an outgrowth of a social tradition in contemporary Mexican art.

Do you think students that want to be involved will follow them?

That's what we are hoping. We want younger generations to see this as an opportunity to interact with the older generations and to create some kind of continuity with the local art tradition. I think the lack of intergenerational dialogue is a problem, not only in art, but in society as a whole. That's one of the functions of mentorship.

What do you get when you finish the two-year program?

You get a certificate, and we are consciously making it a non-accredited program. The reasons are multiple, but a very simple straightforward one is that most of the best artists in Mexico do not have an MFA. If we wanted to make it an accredited program, then they would not be able to teach. Secondly, we are independent. If we wanted to seek official approval, then we would get caught up in the bureaucracy. It would make us much more dependent and we would have to spend a lot of time and energy on paperwork. We would much rather spend our time raising money and developing a good program. Third, there are many good young artists making interesting work that didn't go to school and we would not be able to accept them. Not making it an accredited program allows us a lot more freedom and flexibility without taking away the seriousness or the quality of what we are doing.

It almost seems like an intervention as opposed to an art school. It seems more like an extension of your own art practice. Were there any specific previous projects that you've done within your artwork that maybe could serve as an extension to this process or that helped inspire the creation of this project?

I see a very strong connection in the way I understand art making and this space. Art needs a discursive context for it to have any kind of relevance and in this sense I see teaching as an extension of my practice. Art to me is a means for us to have conversations about what we really care about. It is a way to stimulate thoughts, ideas, and discussions. I think art depends on a social context for it to be complete. I like to think of art as stimulating an active and creative response in whoever interacts with it. SOMA provides a context for such interaction.

Julio César Morales is an artist, educator and curator, based in San Francisco. His photography, interactive media, public art and video installations have been shown extensively in California and internationally. He teaches at California College of the Arts and the San Francisco Art Institute, and has created educational and artistic projects in a variety of settings, from probation offices, public schools, and museums to alternative nonprofit galleries. Morales is founder and co-curator of Queens Nails Annex, an artist-run project space and adjunct curator of visual arts at Yerba Buena Center for The Arts in San Francisco.



Who's Looking at Whom?

By Guillermo Fadanelli

Art. Art creates objects—not necessarily material objects—that are new to the world. Definitions of art, like anything that refers to an abstraction, are diverse, can be mutually contradictory, and almost always appear *ex post facto*. Indeed, in these times of reaction against the transcendent, art is a word that makes artists uncomfortable. “We are more children of our time than our parents were,” wrote Guy Debord. Given this rootlessness, there is a need to abandon attempts to create art and instead focus on creating meaning or guidelines to navigate the contemporary chaos of signs and symbols. The work of Yoshua Okón creates meaning inasmuch as it is the result of his own thoughts and experience, but above all because it is a fragmentary construction of a worldview that, contrary to what we might expect in the avant-garde arts, is becoming increasingly entrenched in time.

Bocanegra. This video installation (2007) offers the testimonials of a group of Mexican neo-Nazis who meet to discuss their ideas but end up spouting slogans and squabbling. The piece includes videos of these discussions, a modest march of the fascist contingent, a military salute to the camera and a short film directed by a member of the group. In this work, Yoshua Okón proposes a crossroads bristling with interpretations, though parody seems to be the four videos’ common thread. Calling it *black parody* is no exaggeration. The uprooted symbols, transported to circumstances foreign to their origin, reveal a certain historical comicality that survives the sense of tragedy and adds bitterness to it. If the symbols that represented and encouraged Nazi atrocities during the war can be released and relocated to a timeless and inconsequential order, historical memory—if a thing by such a name exists—vanishes or is transformed into a kind of untethered madness. Reality is not somewhere else, but remains in its place, focused on the exercise of its own annihilation.

Chimera. We experience a sense of illusion and deception in the presence of the uncontrollable profusion of artistic works and the inconsistency of the values in the modern art market. “If God is dead, everything is permitted,” said Dostoyevsky, who thus stigmatized in a single stroke a future that at least in art and philosophy would be defined later as distrust of the past and confusion about the present. It is because of this situation, so rich in misunderstandings and vacuous proposals, that artists develop a language over time and not just a body of work that is merely anecdotal and ephemeral. There lies one of Okón’s

most prized virtues: his insistence on creating a language that is not depleted over time or the desire to satisfy a voracious and forgetful market.

Concept. Gilles Deleuze has written that every concept has a history, is amorphous and feeds on digressions. Rather than an argument or a proposition, it is a nexus. There are no simple concepts, but rather compositions that vary according to the proximity of their elements. The question that concerns us is whether, unlike in philosophy, it is possible to create concepts through art. The answer will not come easily. However, the work of Okón approaches and parallels Deleuze's description of concepts as meeting points that do not propose an argument but merely suggest events that, when observed and narrated from a certain perspective, either change or show us a veiled face. Yoshua does not create from a vision that is homogeneous or closed in meaning. Instead, he chooses certain points of contact or thematic interest in order to alter the semantic body that we call *reality* and start creating sense. In almost all of his work there is room for participation, complicity or rejection by the spectator.

Ego. The idea that the subject has disappeared from our horizon and that the *self* is more of a hindrance to understanding or living in the world around us tends to be a constant feature of art forms that are headed for extinction. The *self* or the individual who responds to a given name leaves nothing more than a modest imprint on the endless succession of signs and anecdotes, and is doomed to survive only as an echo of what it was in life (a languishing presence). Artists who insist on building a myth about themselves in order to put down roots in history will end up being consumed by the suffocating weight of the concrete and assaulted by a centrifugal force that will always push them towards the edges. If one feature is explicit in the video installations of Yoshua Okón, it is that, despite being built from the experience of a subject with a life of his own, they tend to deny the individual artist with his own name as a historical or moral reference. The idea of a world without a set of guiding principles is pessimistic but tends to be more and more recurrent these days. Like many other philosophers, Thomas Nagel wondered how we could prove that the world is something in itself (an object) without distorting it through our human prism. The only way to be absolutely sure that the world exists would be to abandon the individual *I* who is the observer and questioner. Is that possible in art?

Fragment. The greatest injustices ever committed were done in the name of the Whole. It is therefore quite relevant to begin to separate the Whole into a set of parts that can never be reassembled. No wonder the objects that an artist makes over a lifetime are often only fragments of a single piece that will play out over time, even if they are never completed—*being incomplete* is, of course, the most effective strategy in the battle being waged against the Whole. I have been observing the work of Yoshua Okón for over a decade, and I wondered if it would always lead in the same direction, or if his formal concerns would be evident even if his works tend to be or seem to be so different from one another. And I think, without this being a conclusion, that the fragment as part of an impossible whole is the means Okón

has chosen to create his work and search for an art that is centrifugal, diffuse, decentralized and charged with multiple meanings.

Gadamer. According to Hans-Georg Gadamer, “Artists create free of all ties and do not allow themselves to be measured by the common patterns of public morals,” and it is precisely this feature that “is the basis of their independence and gives them the perspective of the socially marginalized.” This notion of what an artist is or represents is deeply rooted in a romantic tradition of art in which the instinct of play is expressed as the instinct of form and matter. But is it wise to emphasize the romantic character of artists when their refusal to embody a historical entity or a hero of sensibility is so obvious? In Okón's work, both inclinations can be seen. On the one hand, he continues to be an artist without social ties, and therefore, as Gadamer claims, an *outcast*; and, on the other, his work gives the impression of having been created by a distant observer—an entomologist of sorts, devoted to his study without further aspiration than to concentrate on the object of his analysis. *Being* and *not being* are positions that in artistic endeavors go hand in hand and are often interchangeable. And this constant tension between the romantic artist and modest producer of aesthetic work leads me to recall Gadamer's affirmation that “any encounter with the language of art is an incomplete event and is even part of this event.” In short: open work.

I. See “Ego.”

Information. I am under the impression that, with few exceptions, nobody knows what they are talking about. Today, *being aware* is one of the most refined forms of ignorance, and I would assume that knowledge does not quite mesh with the obscene and interminable accumulation of references. The ability to understand through language requires time to work out the relations that exist in experience. I included the word *information* in this alphabet because it is common for spectators of modern art to come to believe that, without sufficient information or prior knowledge, participating in a work that requires interpretation to be complete will require extra effort. This is a half truth inasmuch as it depends on the complexity or obscurity of the language used by the artist. In the case of Okón, he has placed his work in a specific environment so there is no need for further information beyond what is offered in the work itself. There is no enigma to decipher since the work depends on the environment in which it is presented. Spectators are also actors whose only responsibility is to be located in the middle of a network of meanings. I get a similar impression every time I visit a Yoshua installation: I represent the reality that becomes fictitious to the degree in which the video appears, and then I disappear as a spectator.

Jean Baudrillard. Always passionate and almost prophetic in style, Baudrillard told us that modern societies are absorbed by the ecstasy of communication. So great is this frenzy that we attach importance to the fact that communication may have no meaning or effect. What matters is to simulate realness through a pantomime from which escape is

impossible once it has begun. The actors are unable to take off the mask because their faces have disappeared in over-representation. Reality is simulated by actors who are not actors, and the traditional theatrical setting (the public square) is transformed into a screen or an illusion without a precise physical relation. Freed from the roots that in the modern era still endowed historical subjects with character, we—the inhabitants of the screen—moved to that arena where we practice visual and iconographic mysticism obsessively. In *Bocanegra*, for example, the Nazis who bicker amongst themselves onscreen are unable to find the roots of the fascist leaning or at least a common explanation for their *cause*. They do not know where they are or who they are. Symbols are all they have.

Kafka. Devoted readers of Franz Kafka may never agree on the precise definition of *Kafkaesque*. No good writer or artist can be reduced to a subset of features, especially if their work is deep and even hermetic. So I have been careful about using this term to describe Yoshua Okón's work. But when I see in his videos a group of people emerge from a manhole and walk over train tracks with a simian gait (*Lake Bolsena*, 2004) or a cop with a sinister face insult the camerographer (*Orillese a la orilla*, 1999-2000), I cannot help but think that feeling like a beetle is actually being a beetle. There is something absurd in our every act. Like flies, we buzz tirelessly around a void.

La Panadería. Gilles Deleuze suggests that the concept is not an object, but a territory, a space that meets or incites concentration in those who are willing to do so. A map (in geometric and symbolic terms) is required to deploy theories, face them or change their direction. Concepts, theories, works—all this is inexpressible without the existence of a territory that is conducive to the match. I mention this in relation to *La Panadería* (The Bakery) as a physical nucleus that has expanded in all directions and which had as its basis an unusual freedom in proposing exhibitions and implementing them. This was the spot where I met founders Miguel Calderón and Yoshua Okón.

Mexico City. Although most artists see themselves as citizens of the world (Stoics) and refuse to be part of a community that could limit their experience, Mexico City is a good place to pursue a war of signs and senses. This is because the city confronts its inhabitants with the worst excesses of society (no matter where you are from, you are always in a foreign city). Corruption, impunity and daily violence (in short: a descent into barbarity) have also served to stimulate Okón's imagination [*Orillese a la orilla* (1999–2000), *Cockfight* (1998) or *A propósito* (1997)]. This is because this agglomeration that we insist on calling a *city* contains the elements needed to cultivate deep disappointment, rebellion without consequences, skepticism and suicidal humor. No matter your vantage point in this city, there will always be a trigger to set off the sensitivity of the most cynical and experienced.

Mimesis. Who is looking at whom? Onlookers are disconcerted because they are the object of attention. The dog chases its tail and runs in circles trying to catch itself. The video

installations of Okón propose a major contradiction when we view their content. A simple description would be: the artist takes a chapter from his own experience to somehow share it with the society in which he is a member. He then tells it as if it were a fiction that requires spectators to fulfill his mission: to see, interpret, and complete the narrative from their position as onlookers involved in making judgments or deciphering any messages, or whatever it is that is hidden or expressed in the piece on display. And then it happens: a malaise arises from a feeling that is growing stronger. Sooner or later, the work abandons its role as aesthetic expression and engulfs the spectator. And it does not matter what social class you belong to, since you are already included in the mapping of the *moral* symbols or social parody that Okón has placed in his works. As with the pseudo-Nazis who argue in *Bocanegra*, almost none of us could explain the origin of our ideals or beliefs without being reduced to babbling or aimless, empty rhetoric. A similar feeling occurs when we look at a group of old hippies living in Venice Beach taking great pains to preserve a community (*Hipnostasis*, 2009) whose members have chosen to exile themselves from the vanities and demands of their era. These men spend their days sunbathing and eating whatever falls into their hands like a group of resurrected Diogenes who have no qualms about ridding themselves of worldly trappings. And if it is true that in almost all human beings there is a longing for a golden age lost in a mythical time, it is also true that the ridiculous emerges when we attempt to reestablish such a utopia at all costs. Most spectators of *Hipnostasis* would likely feel alluded to since it is not easy to escape the sensation of the ridiculous that idealism condemns us to when it is taken to extremes.

Mood. A person's humor or mood is not built in a few days and possibly not even in a lifetime. It is not invented but is stimulated and languishes and disappears with death. And this is because mood is essential in the human temperament. Nothing escapes the nets of a black comedy or a delusion. Even the less human works or those that are developed from theoretical or conceptual premises account for a mood or an intellectual temperature. Only thus could I argue that a constant in Okón's work is the malicious mood that is hidden behind the worker working seriously on his creations. I am not aware of a single one of his video installations that can be explained or understood through mere analysis of causes or through theoretical speculation. If we fail to appreciate the venom or suppressed laughter coming from a humor that is both primal and cultivated, then the encounter with the work becomes even more incomplete than usual. From the appropriation made from a famous work of Joseph Beuys and transmuted into a rough and cryptic scene (*Coyotería*, 2003) to an instant soap opera acted out by individuals who are not professional actors but who *are* actors in a mass society full of Pavlovian reactions (*New Décor*, 2001), all his works contain that malicious residue that is capable of perturbing the audience or plunging it into a sense of discomfort that audience members cannot put a name to even if they laugh at it.

New Décor. If clichés exist, it is because their wisdom is axiomatic. This video (*New Décor*, 2001) takes place in a furniture store in Los Angeles where Yoshua has brought together

several people to represent a dramatic role with improvised dialogue that takes the participants wherever their imagination leads them. But the confusion that should arise in the audience never materializes. A person can fall apart as an individual over a few episodes of cheap melodrama. Being exiled in a region where nothing exists—except for a pervasive and idiotic *I* proposed by a simple and eternal script—is a constant in media companies. Yoshua does not put these people on display in a premeditated manner or engage in a sociological critique. He takes them in another direction: he puts the quality of our own curiosity at risk, because after watching these people improvising, we get exactly what we expect. And that brings us, of course, to boredom and skepticism.

Orillese a la orilla. The series of videos that Okón shot in the late nineties in which several policemen are gesturing or acting before the camera clearly raises questions about the dividing line between art and social documentary (*Orillese a la orilla*, 1999–2000). To what extent is Okón interested in the moral habits and social behavior of his contemporaries? The answer depends more on the reading of the images (from a social or individual perspective) than the conceptual structure of the aesthetic project. And the intention of the artist does not matter because the staging of unreality in some cases turns into the vestige of a social class or tribe acting in a particular historical time and obeying the underlying assumptions, traits or biases of a culture that not even the most incisive of his artistic works could erase from the mind and life of the spectators. The focus on the border immorality shares with the moral facts of daily public life is common in the work of Yoshua Okón. It is a game that is hard to explain but is barely perceptible as a *being* and *not being* at the same time.

Postmodernity. Octavio Paz wrote that modernity is the acceleration of historical time. I believe this. A speeding driver has rushed us into the disintegration of the sense of history that is now known as postmodernism and whose concept can be constructed from reading and reflecting on authors such as Vattimo, Habermas, Baudrillard, Derrida, Žižek and Lyotard, among many others. In his book, Jean-François Lyotard announced the demise of the great narratives on which Western Europe has built its humanist values. The French philosopher focuses on the phrases we use to express our opinions and ideas, and agreed that it is now possible to establish or recognize different sets of language: we can now talk of truth at local levels or about private games, we can betray the logic of a discourse by inventing and introducing new words or turns of phrase, but what is becoming more doubtful, according to Lyotard, is the notion of making all our actions and words derive from a universal logic (a metanarrative). Even positive science, to be supported by a set of statements that acquire their legitimacy from a project exposed as a discourse, cannot aspire to be universally valid—and if it does, it is because it has abandoned the complexity of knowledge to become another game whose legitimacy would come from science itself: a solipsism. No continental systems but rather islands; no rigid masses of thought but rather clouds in unlikely shapes—that is roughly what Lyotard presents to us in his books and what Yoshua Okón seems to adopt in the form of a historical anomaly that is characteristic of his creations.

Romanticism. “Romanticism is disease and classicism is health,” said Goethe in the twilight of his life. He did not live long enough to see how time would transform the notion of illness into an asset or a virtue of the arts. The vocation for breaking the rules, reliance on individual intuition, the fascination with the primitive or authentic, and the cultivation of irony as a weapon to unravel traditional solemnity and authority were all features of the romantic movement that for more than two centuries permeated the arts in Germany and England and sowed the seeds for today’s avant-garde movements. The inclination to reject the modern avant-garde as too tied to the historical (i.e., to the major narratives) and the decision to explore and invent *new* roads in art, is an essentially romantic attitude. Deconstruction and the dissemination of meaning are the last remnants of avant-garde art—which, tired of the human and the homogeneous and unidirectional vision of history, is close to becoming another science that requires no human passion or heroic epics (cursed or visionary artists) to lay the foundations of their own development. I place the artwork of Yoshua Okón in this borderland. On the one hand, it is transgressive, critical, cutting edge and thus somewhat romantic, and, on the other, it is scientific, neutral and reluctant to be embodied in any kind of historical morality.

Text. Umberto Eco has skillfully described the fundamental differences between the semiotic possibilities of a dictionary and an encyclopedia. Dictionaries attempt to give brief, conclusive, and analytical definitions, while encyclopedias attempt to be open, thorough, mimetic, promiscuous, decentralized and expansive. A good example is that a dictionary gives us a precise definition of what the word *tree* means and an encyclopedia can list all known tree species, in addition to digressions such as listing the books of fiction whose central theme is a tree. Eco says that this theoretical idea of the dictionary cannot be implemented because any rigorous dictionary contains encyclopedic elements that tarnish its purity. Hence the idea of a strong, solid mind free of impurities seems to be impossible. It is easy to imagine why the work of many modern artists like Okón agrees with the idea of a weak, open, decentralized and constantly expanding mind. Evidence of this would be the *Hipnostasis* (2009) installation, which was created with the collaboration of Raymond Pettibon: here, the monitors that show the hippies may be reproduced chaotically and indistinctly like the tiny grooves in tree bark—each monitor may display a wrinkle or a detail of the scaly skin of the sweet old people who bask on Venice Beach (See “Mimesis”).

Universal. True to his penchant for skeptical irony, E.M. Cioran wrote that after listening to an astronomer lecture about the billions of stars, he stopped washing his hands. For the Romanian philosopher, exercising or cultivating muscle was as absurd and insignificant as sculpting a grain of sand. I suppose that the knowledge individuals possess about the world is always partial and largely subjective. And it is in art where you can find the measure of the subjective and create an object that is new to the world and informs us about the incomparable nature of the objects of experience (see “Art”). It seems to me that the creative process of Okón is headed in this direction: it builds inland in order to expand in

the opposite direction later. He takes a daily or local occurrence and, through a twist of the screw, makes it cryptic and strange. In short, he gives it centrifugal motion.

Void. I wonder if the recurrent sarcasm in Yoshua Okón's work is related to a deep-seated suspicion that society makes absolutely no sense—as if the sensation of emptiness, diatribe, and paradox were the most notable features of the current consumer society (even though I understand that Okón's worldview provides no explicit moral hierarchy). The void is one of the consequences of weariness in almost all its expressions. So there is no choice but to build upon nothingness in the afterglow of an era that was unable to completely assimilate the overwhelming amounts of information that are expelled from the giant bungees that the media have become: the media can cover everything because they fail to understand anything. As Peter Sloterdijk states categorically, we are the heirs of the encyclopedia and the circus: "The unlimited empiricism of the media to some degree mimics philosophy by appropriating its concern with the totality of being." Media outlets impose a morality that helps to link one news item to another, one on top of another, without a more or less relevant relationship between them: "A man *and* a woman, a fork *and* a knife, salt *and* pepper. What can you object to? Try other unions: lady *and* whore, love your neighbor *and* kill him, hungry dogs *and* breakfast with caviar." Art has not escaped this virus of "love your neighbor and kill him," and it is increasingly difficult for non-specialized spectators to sort out, in order to enhance their understanding and enjoyment, the myriad of expressions that fall under the rubric of *art* and circulate today as circus and encyclopedia.

Warhol. Writers turning to Warhol every time they want to understand or situate the various currents of contemporary art (or at least assimilate their pantomime) has become a bad habit. It is ironic that though Warhol specialized in disappearing through constant outbursts of shameless exhibitionism, time has turned his name into a historical reference: a revered statue and a beautiful poster that gets old in a few days. Indeed, the atmosphere of unreality and hedonistic fantasy that has spread like a plague in art in recent decades emanates from such a reference. Mocking is painful, since if the works do not remain, the name can persist in the residues of memory for a long time. Yoshua once told me by way of apology that he could not give me one of his works to take home because they are not intended to be accumulated or placed in a space as an aesthetic or decorative object. I do not know if those were his exact words, but I understood his meaning. And who did I think about? A bad habit, no doubt.

Wild. According to the *Dictionary of Spanish Usage* by María Moliner, the word *salvaje* (wild) applies to non-domesticated plants and animals or uncultivated land, particularly if it is abrupt and rugged. From my position as a writer or a mere spectator, I find that in many of the video installations of Okón there is a fascination with the untamed and most primitive side of the human condition. The two women who insult each other by appropriating the foul language of men (*Cockfight*, 1998), or people who, in exchange for a few pesos or moved

by the persuasiveness of the artist, agree to walk like orangutans (*Lago Bolsena*, 2004) prove my point. I may be reminded that in interpreting Yoshua in this way I am giving preference to only one plane of reality (psychological) and I may be told this is due to a biased reading. And I would answer that that is exactly the case, because otherwise art would awaken no interest in me. Art is nourished by our prejudices. Without them, it dies.

Xoloitzcuintle. In this video (*Chocorrol*, 1997) a *xoloitzcuintle* (Mexican hairless dog) mates with a French poodle. Although the video was shot nearly fifteen years ago, it is ideal for tracking certain features that would be constant in the future work of Okón: sarcasm in the presence of the inevitable (sooner or later the hairless would find his true love), the *voyeurism* that finds in social absurdity much of its pleasure, and video as an ideal medium for creating artwork in an era when (as Daniel Bell would say) sight has prevailed over the rest of the senses.

Žižek. "Culture is the name for all things we practice without really believing in them or taking them seriously" (Slavoj Žižek). Where the Slovenian philosopher says "culture" I would add "art." Western societies (and all their metastases known as globalization) have never taken the arts seriously, except for commercial purposes and to observe them frozen in a glass display case. Otherwise, the perspective we have of humanity now would be totally different and we would not be quoting and repeating Nietzsche as if he were the last of the gods who has not abandoned us.

Writer **Guillermo Fadanelli** was born in Mexico City. His work includes essays ("In Search of a Habitable Place" and "In Praise of Vagrancy"), chronicles ("Prayers of a Tenant"), aphorisms ("God Is Always Wrong"), and novels (*See You at Breakfast?*, *The Other Side of Rock Hudson*, *Malacava*, *Educating Moles and Mud*). His short story collections include *I Will Buy a Rifle*, *Terlenka*, *More German than Hitler* and *The Day I See Her, I'll Kill Her*. Part of his work has been made into movies and his novels have been translated into several languages. He founded *Moho* magazine and publishing company in 1988 and has contributed to fanzines and magazines devoted to literature, criticism and culture in Spain, Italy, Germany, France, Chile and Mexico. In 2007 he received a grant from the DAAD (German Academic Exchange Service) in Berlin.

Procesos / *Processes*



BOCANEGRA

MEXICO DF, 2007

6 meses para ganarse la confianza del grupo
1 día de filmación
1 día extra de filmación para *Masturbanführer*
20 horas de material

6 months to earn the group's trust
1 day of filming
1 extra day of filming for *Masturbanführer*
20 hours of material

Video-instalación de canales múltiples Medidas variables

Pieza dividida en cuatro partes. El grupo que las protagoniza, vestidos con uniformes originales de época, es una amalgama de entusiastas del Tercer Reich, fetichistas y *dealers* de parafernalia nazi que viven en México. *Paseo por el parque*: marcha de los miembros del grupo. *El saludo*: los protagonistas saludan a cámara a la usanza nazi. *La película*: escrita y dirigida por uno de los miembros del grupo y titulada *Masturbanführer*, cuenta la historia de un personaje (Eyaculhéc-tor) que se excita con tan sólo mirar el retrato de Hitler. *La reunión*: el grupo simula la celebración de la victoria de una batalla de la época.

Multi-channel video installation Dimensions variable

Piece divided into four parts. The cast of characters —an amalgam of Third Reich enthusiasts, fetishists and dealers of Nazi paraphernalia—wears original uniforms of the era. A Walk in the Park depicts a march of the group's members. In The Salute, actors salute the camera Nazi-style. The Movie, written and directed by a member of the group and titled Masturbanführer, tells the story of a character (Eyaculhéc-tor) who becomes sexually aroused at the sight of a picture of Hitler. In The Gathering, the group simulates a victory party celebrating a World War II battle.

◀ Piezas originales como este casco pueden llegar a costar \$4,000 pesos en la Ciudad de México.
Original pieces like this helmet can fetch \$4,000 pesos (about \$300 USD) in Mexico City.



“No importa que sean una bola de basura, tienes que pelear por tu nación” VÍCTOR

▲ Los domingos, Víctor (en la imagen) y Manolo, actores de *Bocanegra*, montan el puesto de parafernalia militar en el Mercado de la Lagunilla de la Ciudad de México. De eso viven.
On Sundays, Víctor (pictured) and Manolo, actors in Bocanegra, set up their military paraphernalia stand at the Mercado de la Lagunilla in Mexico City. This is how they make their living.

► Dibujos de Okón para una invitación que finalmente no fueron utilizados.
Drawings by Okón for an invitation that ultimately were not used.





“Mexicanos al grito de guerra...”

FRANCISCO GONZÁLEZ BOCANEGRA
LETRISTA DEL HIMNO NACIONAL

- ▲ Muchos de los clientes se acercan al puesto para ver la mercancía pero prefieren cerrar el trato por teléfono. Víctor y Manolo, de espaldas.
Many of the customers come to the stand to inspect the merchandise but prefer to close the deal over the phone. Victor and Manolo are seen here from behind.
- ▶ Héctor, miembro del grupo y protagonista del video *Masturbanführer*.
Hector, a group member and star of the Masturbanführer video.





- ▲ Boceto que muestra una primera versión para la video-instalación de *Bocanegra*. Cada sábado este grupo de seguidores del Tercer Reich se reúne en un local de la calle Bocanegra de la Ciudad de México. Casualmente la calle fue nombrada en honor al autor de la letra del Himno Nacional Mexicano.
Sketch of an early version of the Bocanegra video installation. Every Saturday, this group of Third Reich aficionados meets at a place on Bocanegra Street in Mexico City. Coincidentally the street is named after the Mexican National Anthem's author.



“Los aztecas eran puros” VÍCTOR

- ▲ Imágenes durante el rodaje de *La reunión*. Manolo, coordinador del grupo y uno de los actores, cuenta que la mayoría de la gente que participó lo hizo porque le gustó la idea de desafiar a la autoridad y lo establecido.
Pictures from the filming of The Gathering. Manolo, the group coordinator and one of the actors, says most of the people who participated did so because they liked the idea of challenging authority and the establishment.
- ▼ **PÁGINA SIGUIENTE / NEXT PAGE**
Vista de instalación de *El saludo* en el Museo de Arte Carrillo Gil.
Installation view of The Salute at the Museo de Arte Carrillo Gil.





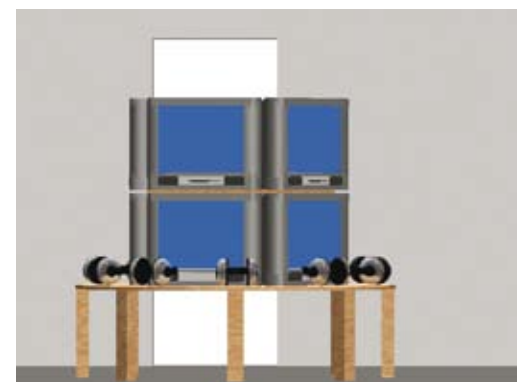
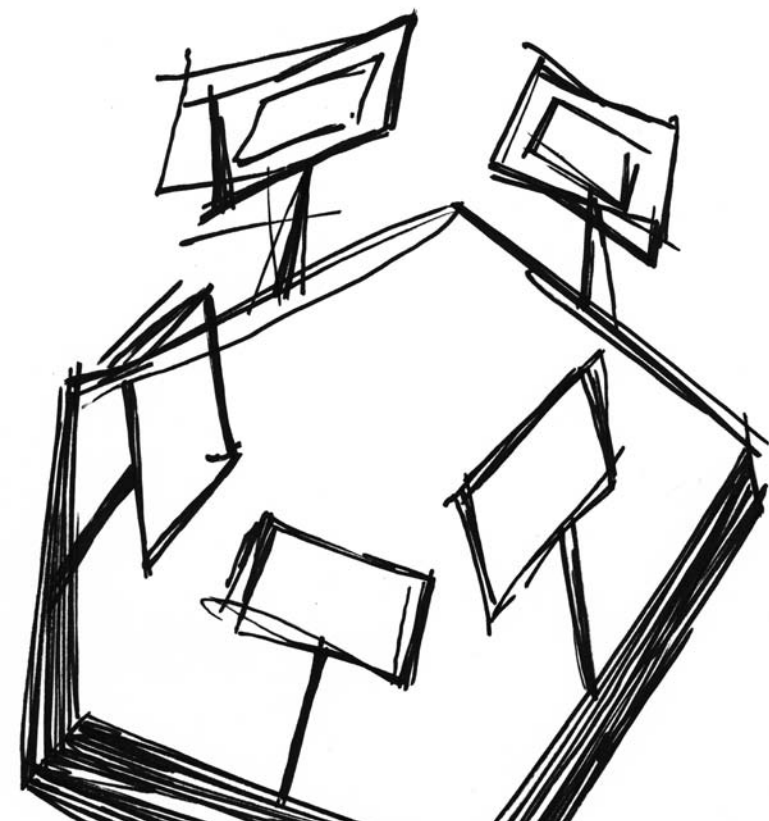
“Yo ya no estoy actuando”
VÍCTOR

▲ En estas páginas y de izquierda a derecha, secuencia de *Paseo por el parque*, *Masturbanführer* y *La reunión*.
In these pages (left to right): a sequence from *A Walk in the Park*, *Masturbanführer*, and *The Gathering*.

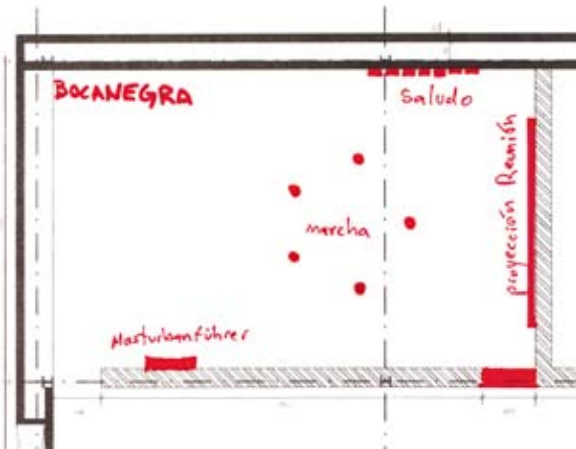


▲ Maqueta y vista de instalación de *Bocanegra* en el Museo de Arte Carrillo Gil. La forma de las video-instalaciones es flexible, se adapta a los espacios expositivos.
 ◀ *Model and view of the Bocanegra installation at the Museo de Arte Carrillo Gil. The video installations are flexible, adapting to the exhibition spaces.*

◀ Boceto que muestra una primera propuesta de instalación de *Paseo por el parque*.
Sketch showing a preliminary proposal for the A Walk in the Park installation.



▲ Render y vista de instalación en la Galería Francesca Kaufmann, Milán.
Render and installation view at Galleria Francesca Kaufmann, Milan.



▲ Estas vistas de instalación y el plano pertenecen
 ◀ al montaje que se hizo en el Städtische Kunsthalle
 ▼ de Múnich, como parte de la exposición *Subtitle*.
*These views of the installation and floor plan are
 from the Subtitle exhibition at the Städtische
 Kunsthalle in Munich.*

▼ **PÁGINA SIGUIENTE / NEXT PAGE**
 Puesto del mercado que inspiró *Bocanegra*.
The market stand that inspired Bocanegra.

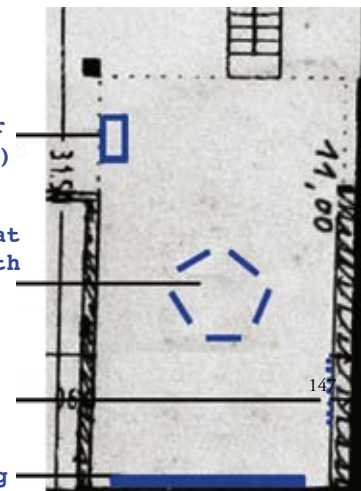
▲ Antes del montaje final, se diseña la instalación sobre los planos del espacio expositivo y con base en ello se construye la maqueta, como muestran estos ejemplos para la exposición *Ventanilla única* en el Museo de Arte Carrillo Gil.
Before final assembly, the installation is designed based on a floor plan of the exhibition space. A model is built from this design, as these examples for the Full Service Window exhibition illustrate at the Museo de Arte Carrillo Gil.

Monitor on pedestal
 with Masturbanführer
 (audio on headphones)

5 hanging flat
 monitors with
 The March

7 10" monitors
 with The Salute

Big projection
 of The Gathering





HAUSMEISTER

MUNICH, 2008

Construcción de una puerta miniatura
2 horas de grabación
1 traductor
1 camarógrafo

Construction of a miniature door
2 hours of recording
1 translator
1 cameraman

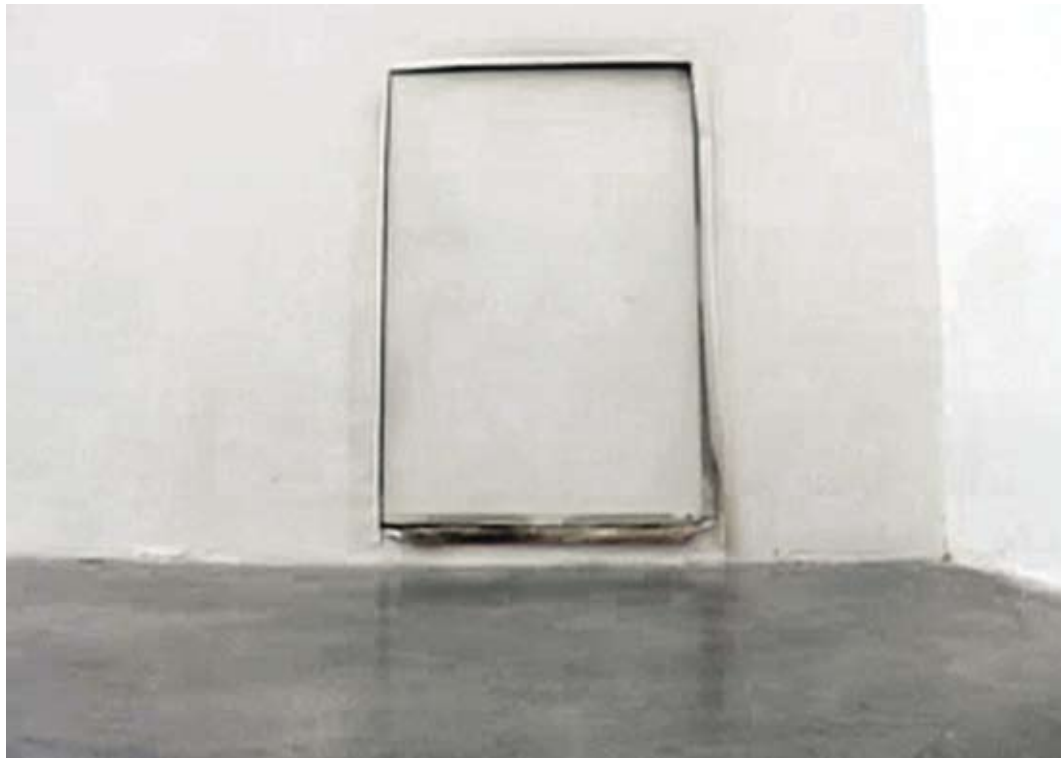
Video-instalación de un canal
Medidas variables
Duración: 6.36 minutos en *loop*

Single-channel video installation
Dimensions variable
Length: 6.36 minutes (loop)

Obra que muestra a un hombre protegiendo su guarida entre bufidos y gruñidos.

Work that shows a man snorting and grunting as he protects his lair.

◀ Vista de la video-instalación en Via Farini, Milán, mientras se estaba ajustando la imagen.
Video-installation view at Via Farini, Milan, as the image was being adjusted.



“This is my house!”

HERR HOFFMEISTER

◀ Fotogramas del video que muestra cómo el hombre se animaliza para proteger su territorio.
Video stills that show how humans become animals when protecting their territory.

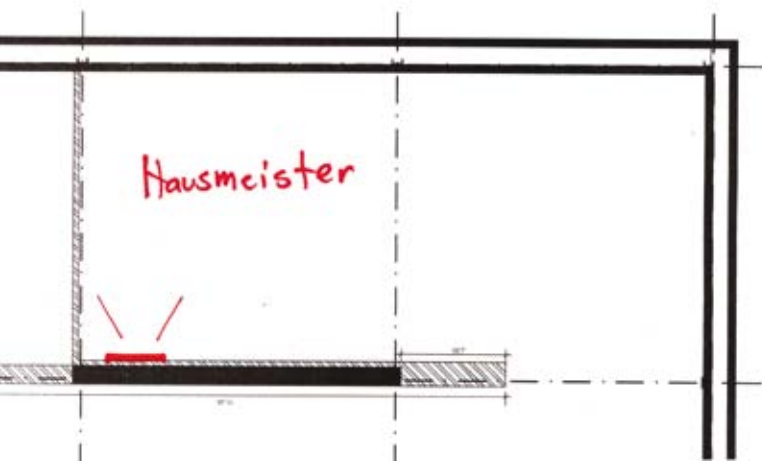
▼ **PÁGINA SIGUIENTE / NEXT PAGE**

Dibujo para ilustrar la instalación en el Museo de Arte Carrillo Gil.
Drawing of the installation at the Museo de Arte Carrillo Gil.

HAUSMEISTER

Monitor simulando cámara
a luz de piso





- ▲ Maqueta, plano y vista de la instalación en el Museo de Arte Carrillo Gil.
- ◀ *Model, floor plan and installation view at the Museo de Arte Carrillo Gil.*



▲ Secuencia del video en el que el actor entra y sale de su guarida.
Video sequence in which the actor enters and exits his lair.

► En la imagen de la derecha, el actor, Herr Hoffmeister, cuya verdadera profesión es la de custodio del Städtische Kunsthalle en Múnich.
At right: in real life, the actor, Herr Hoffmeister, works as a guard at the Städtische Kunsthalle in Munich.

▼ **PÁGINA SIGUIENTE / NEXT PAGE**
 Vista de la instalación en Via Farini, Milán.
Installation view at Via Farini, Milan.







RUSOS BLANCOS (WHITE RUSSIANS)

WONDER VALLEY, 2008

3 viajes al Desierto Alto
5 días por viaje
4 cámaras
10 horas de *performance* divididos en 2 días
1 camarógrafo
1 editor
1 fotógrafo de foto fija
3 asistentes

3 trips to High Desert
5 days per trip
4 cameras
10 hours of performance over 2 days
1 cameraman
1 editor
1 photographer
3 assistants

Performance y video-instalación de 4 canales
Medidas variables
Duración: 8.25 minutos en *loop*
Pieza realizada por invitación del High Desert Test Sites, un proyecto que invita a artistas para realizar obras específicas del lugar en el desierto, en colaboración con la Bienal de California

Performance and four-channel video installation
Dimensions variable
Length: 8.25 minutes (loop)
Piece commissioned by the High Desert Test Sites, a biennial that invites artists to create site-specific works in the desert, in collaboration with the California Biennial

Pieza protagonizada por los Akien y un grupo de vecinos, que recrea la vida cotidiana de una familia imaginaria durante un fin de semana en el que reciben la visita del público.

Work featuring the Akien family and a group of neighbors, which recreates the everyday life of an imaginary family during a weekend when it is visited by crowds of art lovers.

◀ Diane Akien, protagonista de la pieza, con sus perros.
Diane Akien, protagonist of the piece, with her dogs.

SATURDAY NIGHT:

6:00 Dinner at the Palms in Wonder Valley

8:00 Performance by Marnie Webber and the Spirit Girls

To the Palms: Drive east to 29 Palms. Turn LEFT on Adobe Road, then RIGHT on Amboy Road. The Palms bar and restaurant will be about 13 miles on the RIGHT side of the road. (Look for the buffalo sign)

#7 Blake Simpson's Mojave Sands (motel):

Amy and Wendy Yao's Art Swapmeet

Saturday 12 to 5 PM

From Downtown Joshua Tree take the 29 Palms Hwy east and turn Right on Sunburst Ave. (3rd stoplight in Joshua Tree).

Mojave Sands is enclosed with a rusted metal fence - parking is available in back and along side streets.

#6 Behind the Bail Bonds:

Julia Scher, "Surveillant Architectures", Security By Julia

Joel Kyack, "The Greater The Goal The Deeper The Hole"

From the town of Joshua Tree drive one mile east to the large yellow Bail Bonds Sign, turn RIGHT onto Neptune. Drive up Neptune, road will veer LEFT.

Follow road about half a mile to the site (look for the big rocky hill) Please do not block the turn around loop!

#5 Coyote Dry Lake:

Ry Rocklin, "High/Dry" Lullabye"

5:00 Saturday afternoon

To get to Coyote Dry Lake turn off 29 Palms Hwy on Sunfair. Drive north (away from hills) 1.8 miles to Broadway. Turn RIGHT on Broadway and drive 1.6 miles. The pavement will turn to dirt. When you get to the dry lake bed turn and drive LEFT (ish) about a mile or so and look for a cluster of other cars. Plan plenty of time to find this site as the dry lake is very large and it may take a while to find the performance.

WONDER VALLEY LOCATIONS

#4. Jack's Place:

Jack Pierson

From 29 Palms proceed east on Amboy Road. (about a mile after the big pink building with the pyramids) look out of your right window for a drive by sign.

#3. Godwin and Pioneer:

Thom Merrick

From 29 Palms proceed east on Amboy Road for 6.5 miles. Turn LEFT on Godwin Road, follow Godwin, a dirt road 2.5 miles to Pioneer, there is a turn around. Park in turn around area and follow colored stakes by foot, approximately 10 minutes by foot. Important! Take water with you, be safe.

#2. Akin Family Residence:

Yosua Okon, "White Russians"

12:00 - 5:00 PM, Saturday and Sunday

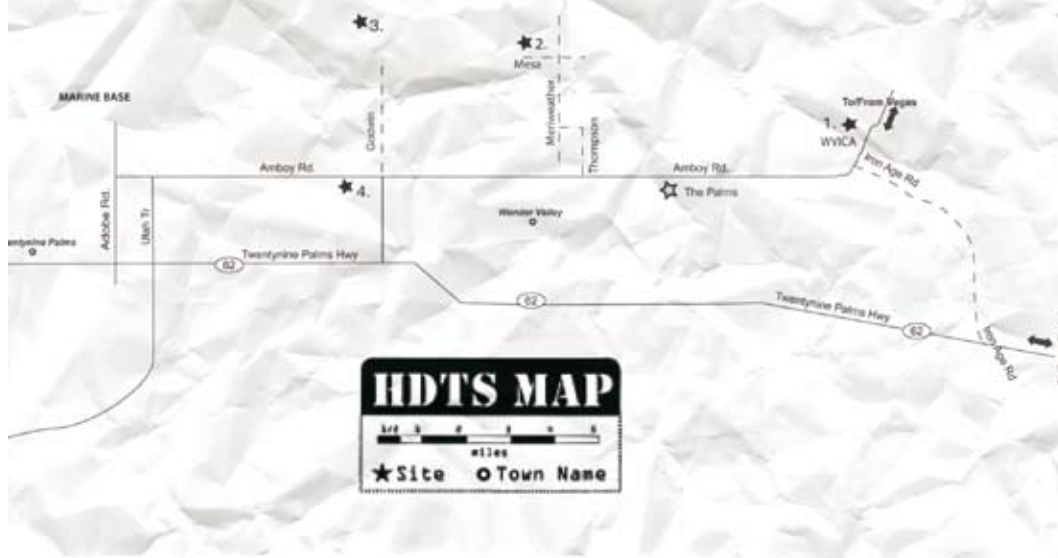
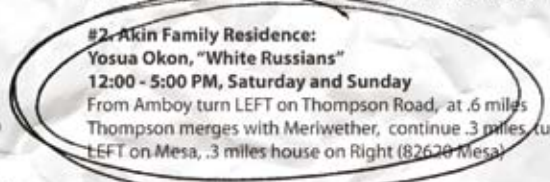
From Amboy turn LEFT on Thompson Road, at .6 miles Thompson merges with Meriwether, continue .3 miles, turn LEFT on Mesa, .3 miles house on Right (82628 Mesa)

#1. Wonder Valley Institute of Contemporary Art:

Friday night 6:00 PM to 12:00 AM event,

All day Saturday and Sunday

From 29 Palms head east on Amboy road, drive 20 miles. You will see a sign on the right that says "adios come again" - make a left at first dirt road on the left after this sign.



"This is the desert, if you can't see get off the road"
ROGER AKIEN

▲ Hogar de la familia Akien, situado en una zona desértica y aislada de Wonder Valley, California. *The Akien family home, located in Wonder Valley (California), an isolated desert area.*

◀ Programación del High Desert Test Sites. Con la ayuda de este mapa, la gente del mundo del arte recorrió los distintos proyectos, entre ellos *Rusos blancos*, durante un fin de semana. *Schedule of the High Desert Test Sites. Denizens of the art world used this map to locate the event's projects, including White Russians, during the weekend.*

▼ **PÁGINA SIGUIENTE / NEXT PAGE**

La Señora Akien, en primer plano, acompañada de un ruso blanco, su bebida favorita, y al fondo, los terrenos baldíos que rodean la casa. Esta foto fue tomada por Okón durante una visita preliminar. *In the foreground, Mrs. Akien with a White Russian, her favorite drink, and in the background, the vacant land surrounding the house. This photo was taken by Okón during a preliminary visit.*





LECHE
 +
 KALHUA
 +
 VODKA
 =
 RUSO BLANCO

▲ Imágenes tomadas durante los viajes de investigación del artista que muestran al matrimonio Akien y su entorno.
Images taken during the artist's research trips that show Mr. and Mrs. Akien and their surroundings.

◀ Roger Akien, esposo de Diane, es fan de John Wayne. La casa está llena de platos con la imagen del actor.
Roger Akien, Diane's husband, is a John Wayne fan. The house is full of plates depicting Wayne.

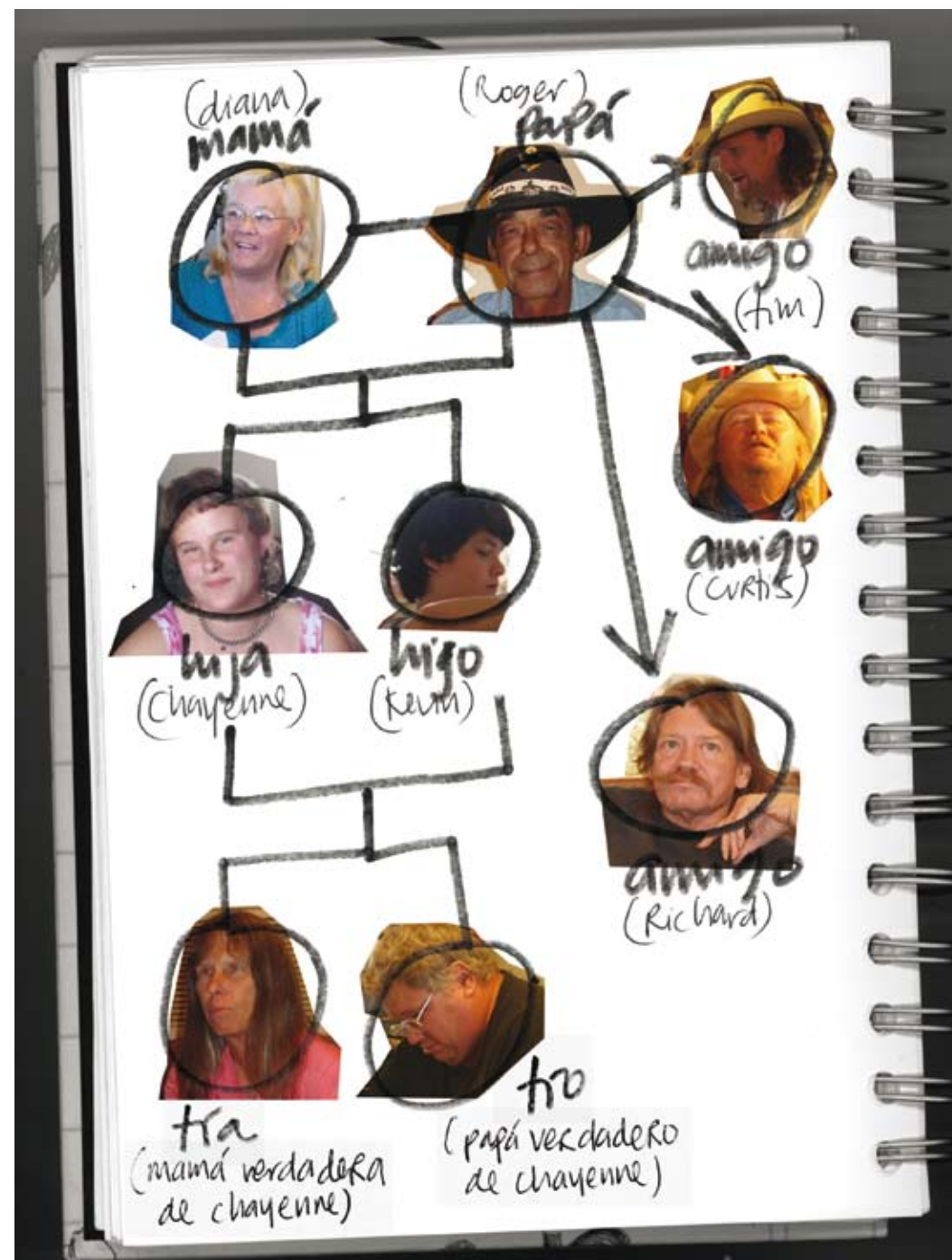
“Everybody loves my White Russians”

DIANE AKIEN

- ▶ Árbol genealógico de la familia ficticia protagonista del *performance*.
Family tree of the fictional family that is the subject of the performance.

▼ PÁGINA SIGUIENTE / NEXT PAGE

Los Akién en plena discusión.
The Akiens in the middle of an argument.







“Hi Yoshua, I´m Karen Moss from the Orange County Museum of Art.” KAREN MOSS

- ▲ Escenas del *performance*: Diane y Roger discuten (arriba), el hijo Kevin prepara rusos blancos para dar la bienvenida a los invitados (abajo a la izquierda), los espectadores toman una actitud activa y acaban interactuando (abajo a la derecha y página siguiente).
- *Scenes from the performance: Diane and Roger argue (above); their son Kevin prepares White Russians to welcome the guests (below left); viewers take an active role and end up interacting (bottom right and next page).*



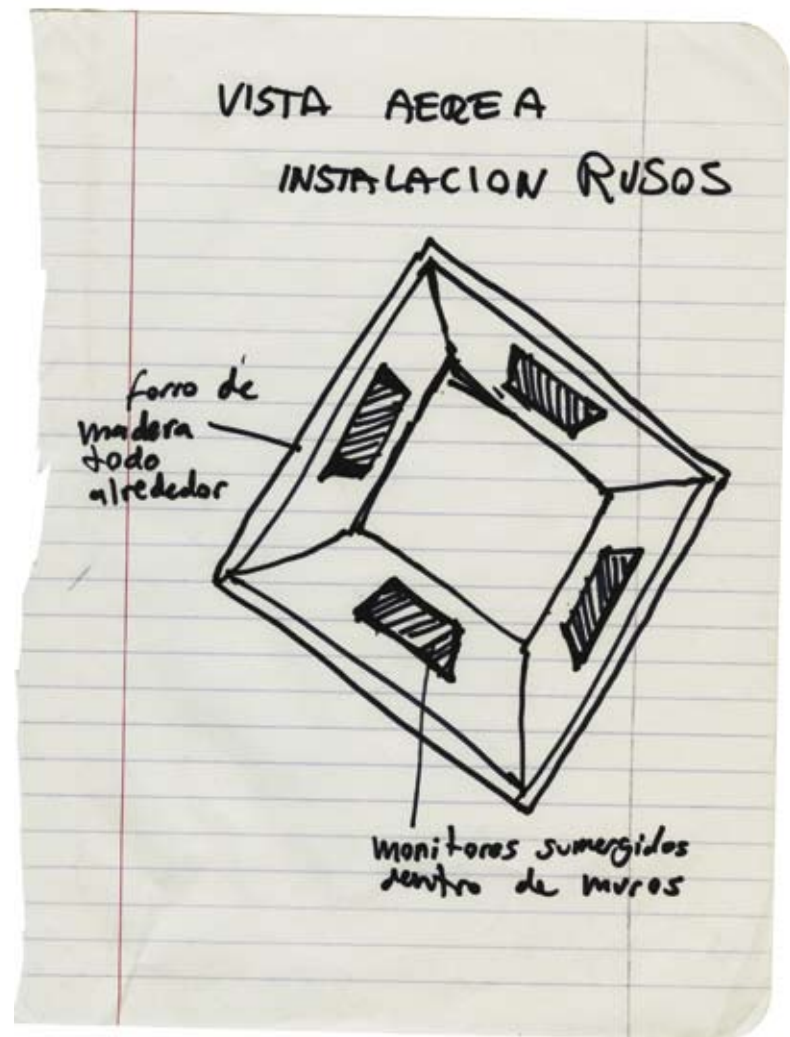
“Pack the cameras, fuck it!”
YOSHUA OKÓN

▲ Cuadros de video. El *performance* se repetía cada 20 minutos y fue ensayado días antes. La frontera entre realidad y ficción se difumina. Okón pasa de dirigir a ser uno más del “espectáculo”.
▶ *Video stills. The performance, rehearsed days earlier, was repeated every 20 minutes. The line between reality and fiction is blurred. Okón goes from being the director to becoming part of the “show.”*

▼ **PÁGINA SIGUIENTE / NEXT PAGE**

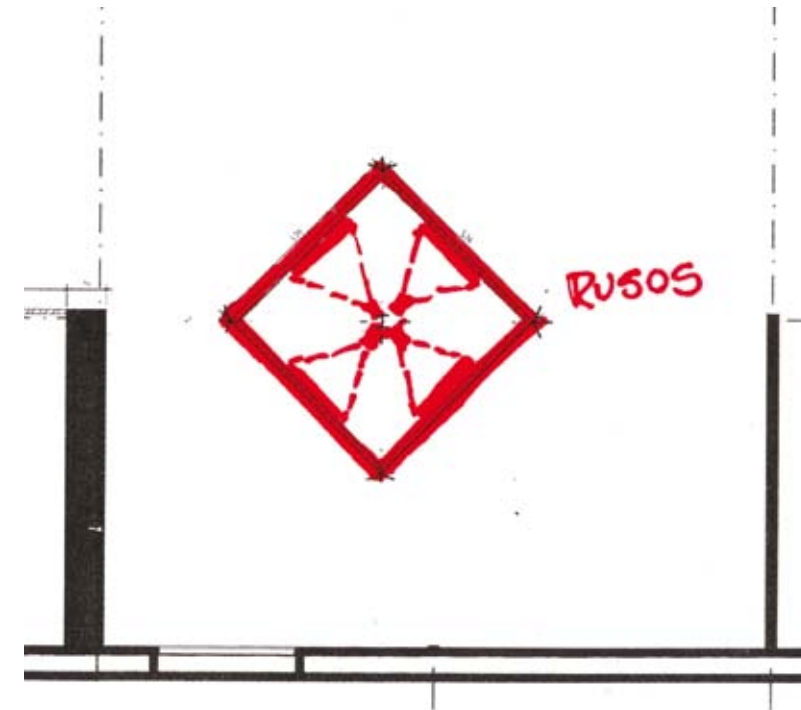
Vista panorámica de Wonder Valley, una zona remota sin agua corriente.
Panoramic view of Wonder Valley, a remote area with no running water.





▲ Boceto de la video-instalación para la exposición *Ventanilla única* en el Museo de Arte Carrillo Gil.
Sketch for the Full Service Window exhibition at the Museo de Arte Carrillo Gil.

◀ Fotografías de Curtis, con quien Okón compartió la habitación-tráiler de la familia Akien.
Photos of Curtis, Okón's roommate in the Akien family trailer.



- ▲ Maqueta y vista interior de la instalación multicanal en el Museo de Arte Carrillo Gil.
Model and interior view of the multi-channel installation at the Museo de Arte Carrillo Gil.
- Vista de la instalación en el Museo de Arte Carrillo Gil y dibujo sobre el plano.
Installation view at the Museo de Arte Carrillo Gil and drawing over the floor plan.
- ▼ **PÁGINA SIGUIENTE / NEXT PAGE**
Director, actor y público. Estas categorías se intercambian, se colapsan.
Director, actor, and audience. These categories are interchangeable to the point of disintegration.



MAVI
LIMA, 2008



1.500.000 negativos en el archivo
1 mes de trabajo
Coste final: \$4,000 dólares

1.5 million negatives in the file
1 month of work
Final cost: \$4,000 USD

129 impresiones fotográficas en papel mate
enmarcadas (*María Quispe*)
39 impresiones fotográficas en papel mate
enmarcadas (*Barbudos*)
26 impresiones fotográficas en papel mate
enmarcadas (*Antes y después*)
Medidas: 40 x 30 cm cada retrato
Obra realizada a partir de una invitación
de la Galería Revólver

129 mounted photographs printed on matte
paper (*María Quispe*)
39 mounted photographs printed on matte
paper (*Bearded Men*)
26 mounted photographs printed on matte
paper (*Before and After*)
Dimensions: 40 x 30 cm each portrait
Work commissioned by Galería Revólver

La selección de imágenes que componen la tres piezas de MAVI provienen de un vasto archivo propiedad de un estudio antiguo del centro de Lima, Perú. El contenido se serializa recurriendo a diversos parámetros, pero siempre eligiendo fotografías de 1968 a 2008.

The selection of images that makes up the three pieces in MAVI come from the vast archive of an old photography studio in downtown Lima, Peru. The content has been serialized based on various criteria, but all of the photographs were taken between 1968 and 2008.

- ◀ El hombre retratado con lentes y bigotes es el propietario original de MAVI, un antiguo estudio fotográfico en el centro de Lima, cuyo archivo Okón utilizó como materia prima para esta pieza.
The man in the picture with the glasses and mustache is the original owner of MAVI, an old photo studio in downtown Lima whose archive Okón used as raw material for this piece.



▲ Retrato de una mujer llamada María Quispe.
Portrait of a woman named María Quispe.

▲ Cientos de cajones numerados guardan 1.5 millones de negativos que componen el archivo fotográfico MAVI.
Hundreds of numbered boxes hold the 1.5 million negatives that constitute the MAVI photographic archive.

► Negativos e impresiones se guardan en sobres numerados desde que el estudio abrió en 1968.
Negatives and prints have been stored in numbered envelopes since the studio opened in 1968.

▼ **PÁGINA SIGUIENTE / NEXT PAGE**

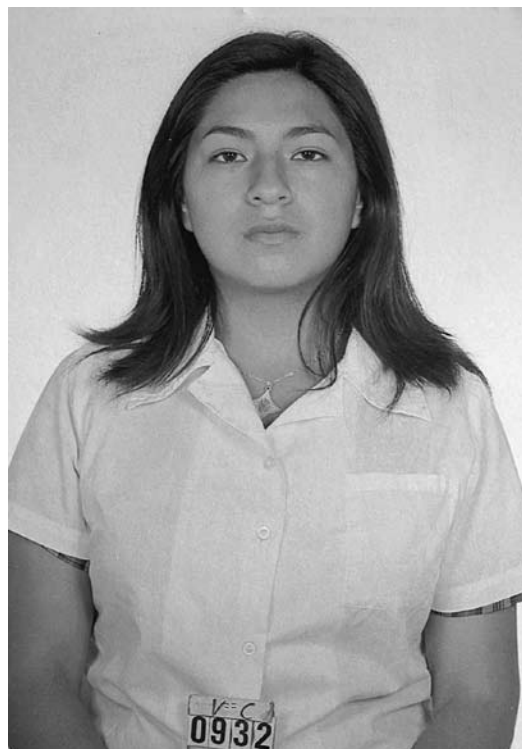
Selección de algunos de los retratos que componen MAVI: *Barbudos*, incluido el de Yoshua Okón.
A selection of some portraits from MAVI: Bearded Men, which includes a portrait of Yoshua Okón.







- ▲ Gran parte del estudio está ocupada por muebles como éste, repleto de negativos.
Much of the studio is occupied by furniture like this one, which is full of negatives.
- Dos parejas de retratos de la pieza *MAVI*: *Antes y después*, donde la misma persona aparece con y sin lentes, probablemente siguiendo el protocolo que exigía la documentación oficial.
Two pairs of portraits from the MAVI: Before and After piece, where the same person is shown with and without glasses, presumably reflecting official documentation requirements.



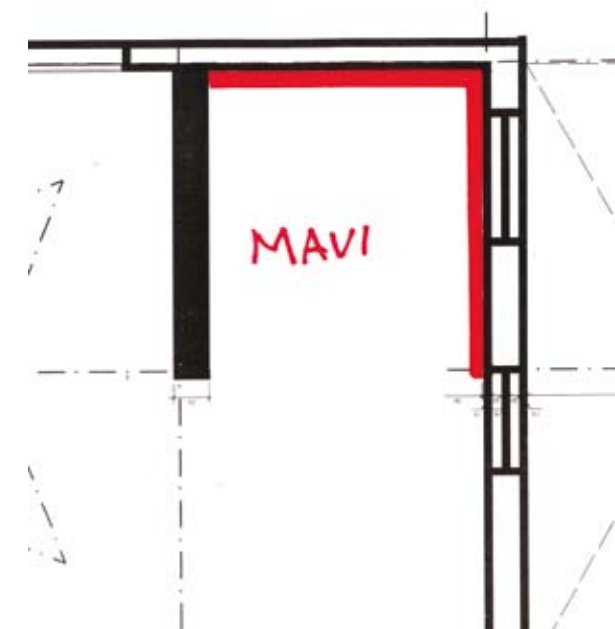
▲ Esta selección de retratos pertenecientes a MAVI: *María Quispe* muestra el paso del tiempo.
▶ A selection of portraits from MAVI: *María Quispe* shows the passage of time.



- ▲ Maqueta de MAVI: *María Quispe*, vista de instalación y plano para la exposición *Ventanilla única* en el Museo de Arte Carrillo Gil.
- *Model of MAVI: María Quispe, installation view, and floor plan for the Full Service Window exhibition at the Museo de Arte Carrillo Gil.*

▼ **PÁGINA SIGUIENTE / NEXT PAGE**

Estos cajones guardan un mapeo de la población de Lima desde 1968 hasta nuestros días.
These drawers map the population of Lima from 1968 to the present.





81700

83900

92700

102800

83895

85799

95099

104999

87400

85500

95100

105000

79999

87999

97599

107399

79600

88001

97601

107401

81699

90299

100999

107401

90300

92699



259101-268099

311001-320299

363700-372999

268100-277299

320300-329099

373000-382099

277300-285799

329100-337799

382501-391099

285800-294199

337800-346799

391800-401199

294200-303099

346800-355299

401200-410699

303100-311699

355300-363699

410700-420099



HIPNOSTASIS

VENICE BEACH, 2009

8 encuentros pre-rodaje
1 productor
2 camarógrafos
7 horas de rodaje
\$80 dólares por actor

8 pre-shoot meetings
1 producer
2 cameramen
7 hours of filming
\$80 USD per actor

Video-instalación de 6 canales sobre
3 paneles de tabla roca
Medidas: 2.44 x 3.66 m
Duración 8.52 minutos en *loop*
En colaboración con Raymond Pettibon

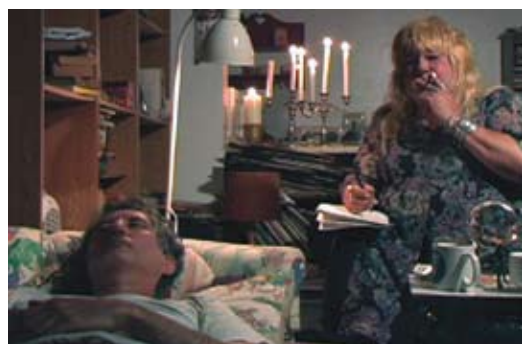
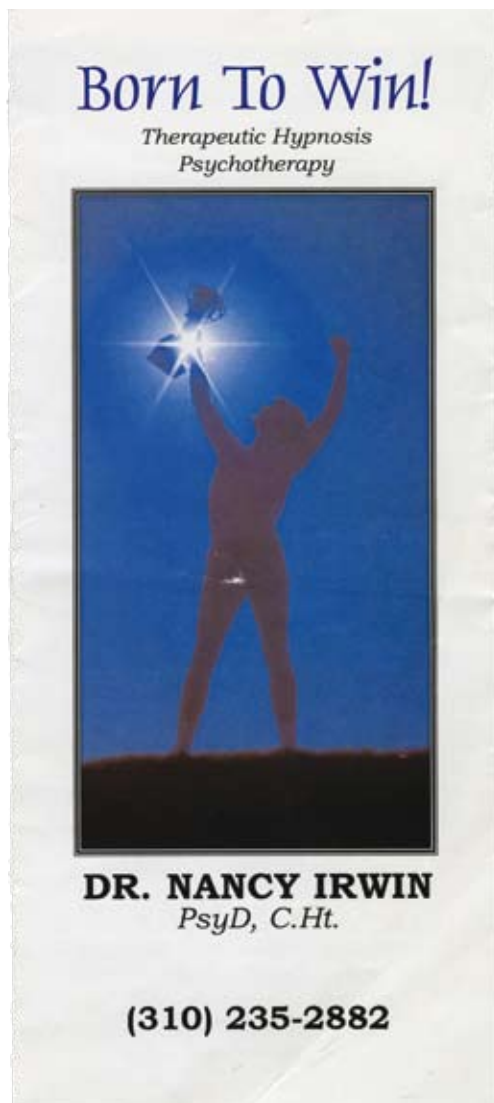
*Six-channel video installation on three
drywall panels
Dimensions: 2.44 x 3.66 m
Length: 8.52 minutes (loop)
In collaboration with Raymond Pettibon*

A raíz de una sesión de hipnosis de regresión a vidas pasadas en la que uno de los artistas imaginó haber sido el líder de un culto *hippie* que murió en un suicidio colectivo, la pieza muestra una comunidad alternativa de viejos *hippies* que vive en la playa desde hace más de 30 años.

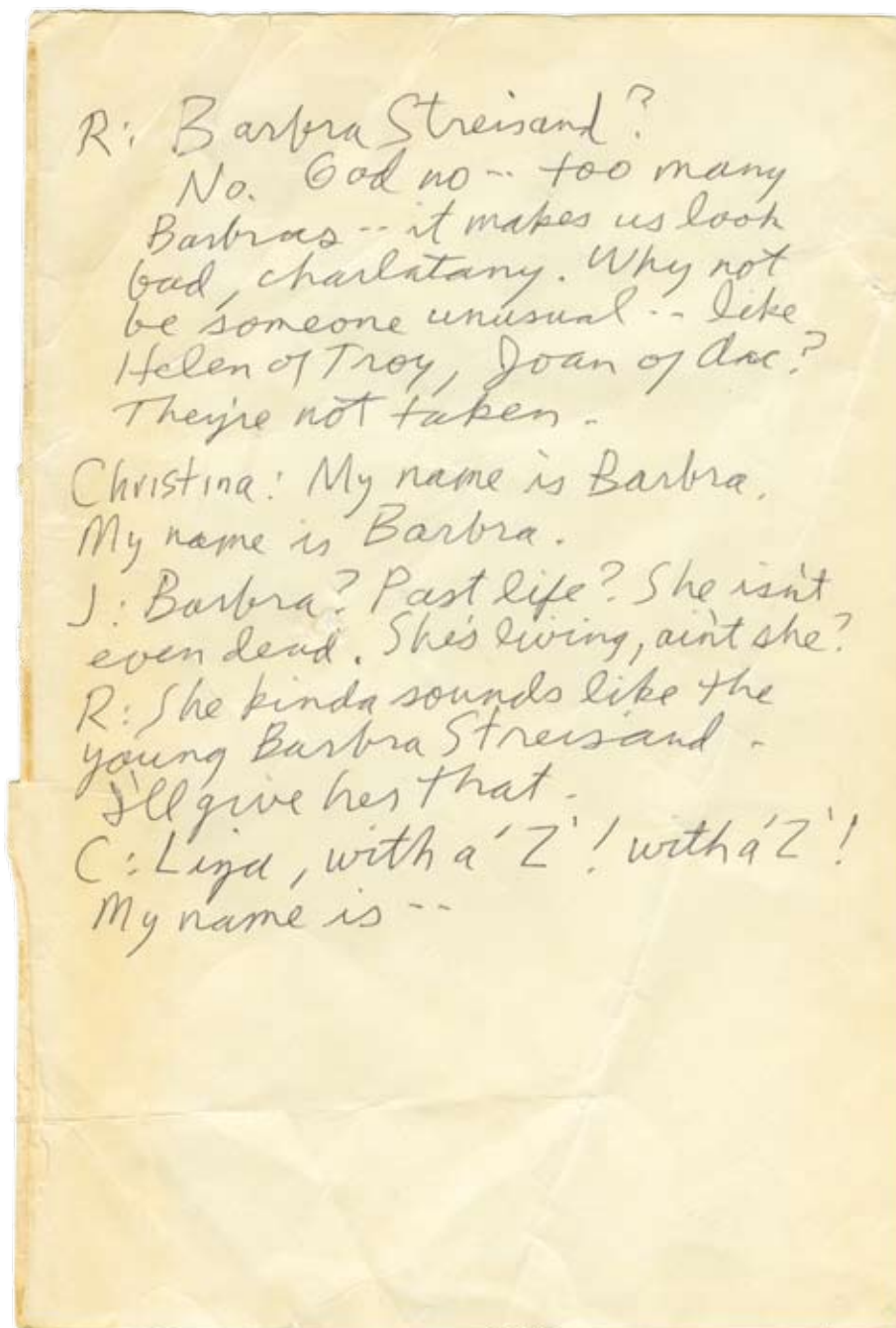
Based on a past life regression hypnosis in which one of the artists imagined being a hippie cult leader who died in a collective suicide, the piece shows an alternative community of aging hippies who have lived on the beach for more than thirty years.

◀ Como parte de su investigación, Raymond Pettibon y Yoshua Okón fueron a una sesión de regresión de vidas pasadas dirigida por la Dra. Irwin, una terapeuta que hizo este dibujo para representar los puntos positivos y negativos del cerebro.

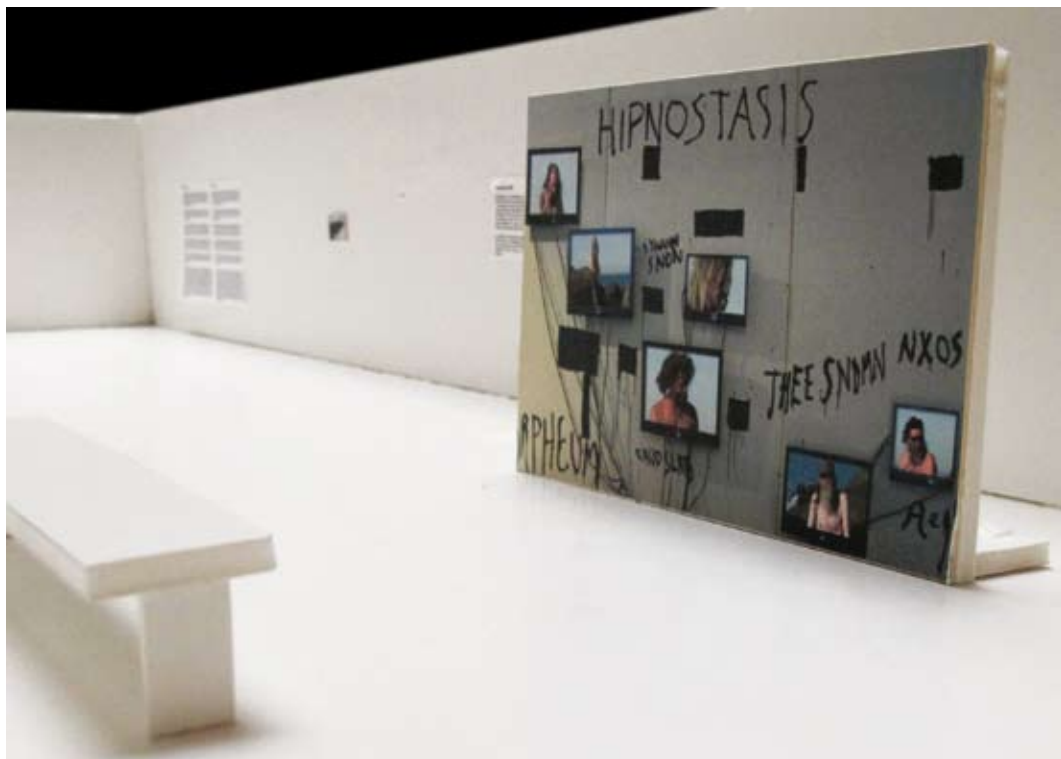
As part of their research, Raymond Pettibon and Yoshua Okón attended a past life regression session led by Dr. Irwin, a therapist who made this picture to represent the positive and negative points of the brain.



- ▲ Folleto de la hipno-terapeuta Nancy Irwin con la leyenda: "Nacido para ganar".
Hypnotherapist Nancy Irwin's brochure claiming we are all "born to win."
- ▶ Cuadros del video que reconstruye, con una actriz, la sesión de hipnosis que mantuvieron Yoshua Okón (primeras dos imágenes) y Raymond Pettibon (últimas dos). Finalmente el video no fue usado.
From a video that reconstructs the hypnosis session with Yoshua Okón (first two images) and Raymond Pettibon (last two). This video, in which an actress appears, was not used.



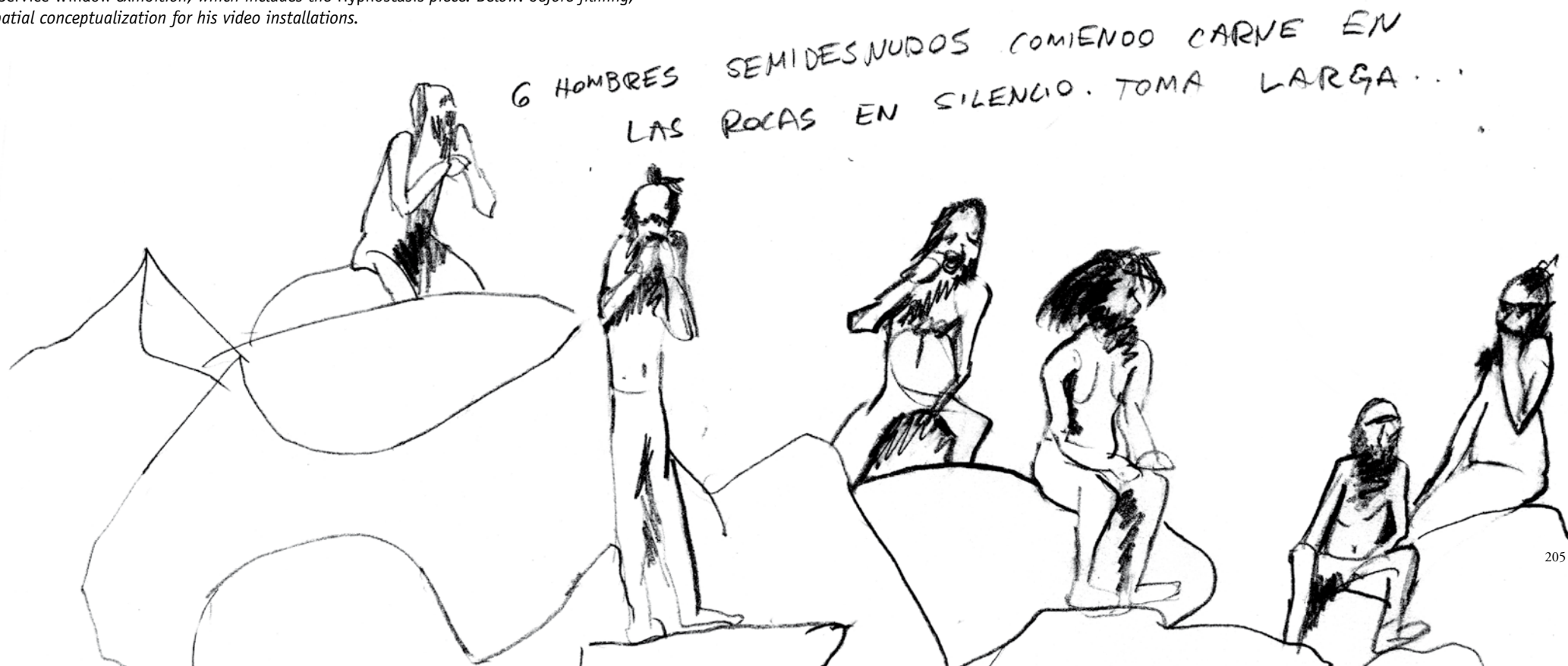
- ▲ Diálogos escritos por Pettibon para un video que finalmente no se grabó. En la sesión de regresión de vidas pasadas, Okón imaginó ser Barbra Streisand.
Dialogues written by Pettibon for a video that was never recorded. In the past life regression session, Okón imagined that he was Barbra Streisand.



▲ Maqueta de la exposición *Ventanilla única* en la que aparece la pieza *Hipnostasis*. Abajo, antes de filmar, Okón dibuja la conceptualización espacial de sus video-instalaciones.
 ▼ Model of the Full Service Window exhibition, which includes the *Hypnostasis* piece. Below: before filming, Okón draws the spatial conceptualization for his video installations.



▲ Vista de instalación de la exhibición *Ventanilla única* en el Museo de Arte Carrillo Gil.
 Installation view, Full Service Window exhibition at the Museo de Arte Carrillo Gil.





▲ Cuadros de video. Okón dice no ser un antropólogo. Los actores no le interesan tanto en lo particular sino por lo que representan. Se convierten en personajes alegóricos.
Video stills. Okón says he is not an anthropologist. The actors interest him less for their individuality than for what they represent. They become allegorical characters.

April 20, 2009

I Albert L. Culbertson^{III} consciously grant the use of my image and my voice taken today at Venice Beach, California for the video The Last Dinosaurs (Born to Win) by Yoshua Okon and Raymond Pettibon.

I grant the rights of my image to be sold, reproduced, exhibited and broadcasted without ~~it~~ any further payments other than what I received today.

Sincerely

Albert L. Culbertson^{III}



“I’m just gonna go out
and hang out,
I’m gonna make my art
and I’m gonna live.” AL

- ▲ Contrato de cesión de derechos de imagen firmado por Albert, “Al”, que aparece en la fotografía de la derecha.
- ▶ *Contract for the sale of image rights signed by Albert (“Al”), pictured on the right.*

▼ **PÁGINA SIGUIENTE / NEXT PAGE**

- Primer plano de la video-instalación, intervenida con la letra de Raymond Pettibon.
- Close-up of the video installation. Raymond Pettibon writes on the wall where the video is being projected.*

Wami X

HIPNOSTASIS



O.P.
RSHAUSTION



SYNANON
SNON



THEE SNOMN



MORPHEUM

CRÜD LAB



CHILLE

SANTIAGO, 2009



Performance del funeral:

3 ensayos
1 día de rodaje
3 ½ semanas de producción
2 camarógrafos
14 personajes
1 caballo
1 carreta
1 ataúd

Maqueta del funeral:

6 caballos (3 montados, 3 sin montar)
1 carreta con 2 soldados
1 ataúd
8 soldados en una orquesta militar
47 soldados

Video-instalación de 2 canales

y varias esculturas
Medidas variables
Obra realizada por invitación de la
Galería Gabriela Mistral

Reconstrucción a mayor escala de una maqueta de la marcha fúnebre del dictador Augusto Pinochet, a través de esculturas hechas en yeso. La obra se completa con dos proyecciones del simulacro de una marcha fúnebre, realizada en las calles de la ciudad de Santiago de Chile.

Funeral performance:

3 rehearsals
1 day of shooting
3 ½ weeks of production
2 cameramen
14 characters
1 horse
1 carriage
1 coffin

Mock funeral:

6 horses (3 with riders, 3 without)
1 carriage with 2 soldiers
1 coffin
8 soldiers in a military orchestra
47 soldiers

Two-channel video installation

and several sculptures
Dimensions variable
Work commissioned
by Galería Gabriela Mistral

Larger-scale reconstruction of a model of the funeral march of dictator Augusto Pinochet with plaster sculptures. Two projections of a mock funeral march through the streets of Santiago complete the work.

◀ Detalle de la decoración del restaurante Lili Marlene en Santiago de Chile.
Detail of the decoration of Lili Marlene, a restaurant in Santiago, Chile.

Santiago, 12 de agosto de 2009

SEÑORA
ANA PARADA HIDALGO
ENCARGADA DE DIRECCIÓN DE CULTURA
ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO
PRESENTE

De mi consideración,

Junto con saludarla, mediante la presente le solicitamos el permiso para realizar la filmación de la performance *Chille* del connotado artista mexicano Yoshua Okón, para ser proyectada en la cuarta exposición de la programación 2009 de Galería Gabriela Mistral, perteneciente al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Esta performance simula una procesión religiosa, en donde un ataúd sobre una carreta es tirado por 2 burros y acompañado por 14 actores, los cuales tocarán música mientras la carreta avanza.

El registro está agendado para el día sábado 3 de octubre, desde las 9 am a las 14 pm, con una duración total de 5 horas, llevándose a cabo en el Paseo Bulnes entre las calles Padre Alonso Ovalle y Padre Miguel de Olivares.

Agradeciendo de antemano su colaboración y gestión, se despide cordialmente,

Claudia Zaldívar Hurtado
Directora
Galería Gabriela Mistral
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes



- ▲ Maqueta de la marcha fúnebre del dictador Augusto Pinochet que decora el restaurante Lili Marlene. Fue el punto de partida de *Chille*.
Model of the funeral march for dictator Augusto Pinochet that decorates Lili Marlene. This was the starting point of Chille.
- ▲ Ensayo de la filmación de la marcha fúnebre en el centro de Santiago.
Rehearsal for the shoot that reproduces the funeral march in downtown Santiago.
- ◀ Esta carta es un ejemplo de los muchos trámites que implican las filmaciones. Nótese que en ella no se menciona el contexto histórico-político al que la obra hace referencia.
This letter is an example of the copious paperwork required for any film project. Note that it makes no mention of the historical-political context that the work references.



▲ Elaboración de los moldes de las esculturas en yeso siguiendo las instrucciones de Okón. El proceso duró un mes. La apariencia debía ser tosca, poco detallada, como si el proceso no estuviera acabado.
► *Molds for the plaster sculptures made to Okón's specifications. The process took a month. The final product had to look rough and unfinished, as if the process had been interrupted.*

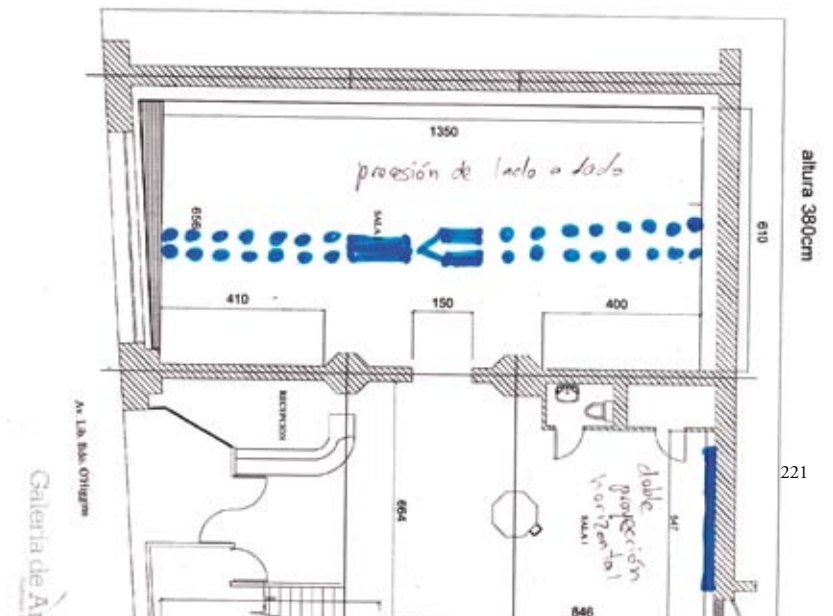


▲ Momentos del rodaje de la marcha fúnebre en los que se ve a Okón dirigiendo a los actores y al camarógrafo. El uso de las cámaras en la filmación contempla ya la estructura final de la video-instalación.
Scenes from the shooting of the funeral march in which we see Okón directing the actors and cameraman. The use of the cameras in the filming foreshadows the final structure of the video-installation.

► Alegoría de Augusto Pinochet.
Allegory of Augusto Pinochet.



- ▲ Vista de la video-instalación a dos canales de la marcha fúnebre.
A view of the two-channel video installation of the funeral march.
- ▲ Cuadro de video.
Video still.
- ▶ Vista de la instalación escultórica y planos de la Galería Gabriela Mistral en Santiago.
View of the sculptural installation and floor plans of the Galería Gabriela Mistral in Santiago.





▲ La pieza atrajo todo tipo de público.
The piece attracted a wide audience.

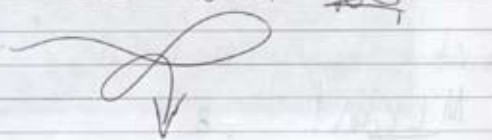
► Secuencias de la video-instalación de la marcha en la cual intervinieron 14 actores no profesionales, entre ellos, soldados, músicos y hasta plañideras.
Footage of the video installation of the march, which featured 14 non-professional actors, including soldiers, musicians, and even mourners.

AYER SER MUY ARTISTA DA INPIRARRE
EN LOS MÚLTIPLOS GULIADOS SE NOTA
QUE NO DIVISTE LA DICTADURA NI NADA
FUERZA Y AGUANTE AL PUEBLO MADRUGUE
MADRUGUE... @ ATE ROTA.

Todos y Haci no para problemas con la justicia
estoy con consejo para el gobierno para que
cultiven sus derechos y libalices la MARIQUANA

ATT

Andrés Anania Anania
David Abula



* EUPORIA LIMITADA, DANDOTAMA, CON MIEDO!
Canallas que parecen que no tienen una
personalidad propia de quien no tiene
poco los cosas una + una

extreme case

+ Dictadura!!

Democracia!?

Igualdad!!

¿Cuál es?

Excelente Exhibición!!

VNA vez más se evoluciona que la
historia marca la vida y el arte.

Creo que este Análogo visual es perfecta

Felicitaciones!

A. CABRILLO

¡Excelente trabajo! Gracias

Alberto Maxwel

¡Muy bien!

Felicitaciones

Alex Nioi N.

me gustaria: dexion... ..

Me gustaria ver tu expresión, plástica,
creativa, espontánea, libre. Plus no tengo
que verterse de un tipo o elemento para
existir sino de una inspiración espontá-
namente artística.

Juan Luengo M

Pilar Turis - Los Angeles

Los caballos caminando y los soldados
estáticos. ¿fue un error o el "muerto para"
ser ellos?

MURTIADA

▲ Reacción del público de la Galería Gabriela Mistral.
Public reaction at the Galería Gabriela Mistral.

▼ PÁGINA SIGUIENTE / NEXT PAGE
Vista de la instalación.
Installation view.





RISAS ENLATADAS (CANNED LAUGHTER) CIUDAD JUÁREZ, 2009

2 días de rodaje
 3 camarógrafos
 1 productor
 2 asistentes de producción
 2 personas para el equipo de arte
 1 sonidista
 1 vestuarista
 45 actores no profesionales
 1 director de coro
 1 editor
 1 fotógrafo de foto fija
 Presupuesto: \$146,000 pesos mexicanos

2 days of shooting
 3 cameramen
 1 producer
 2 producer assistants
 2 people on the art department
 1 sound engineer
 1 stylist
 45 non-professional actors
 1 chorus director
 1 editor
 1 photographer
 Total budget: \$146,000 Mexican pesos

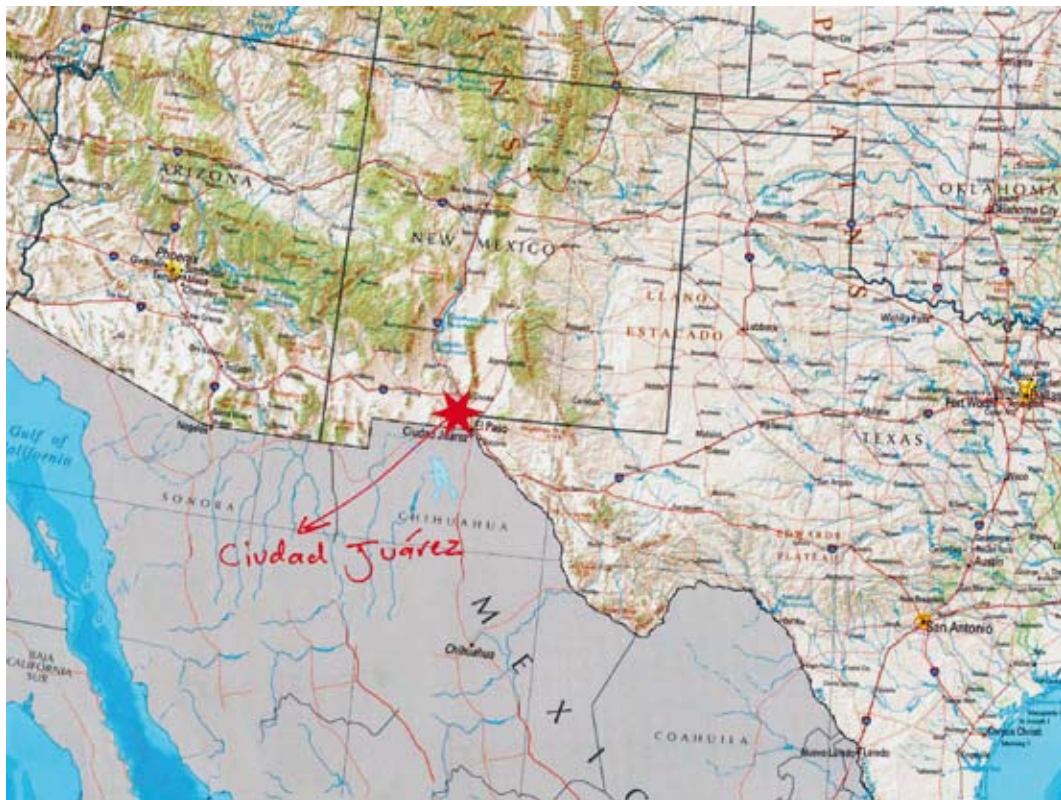
Video-instalación de 3 proyecciones,
 mesa con anaqueles, cinco monitores,
 latas y dos percheros con uniformes
 Medidas variables
 Pieza realizada por invitación
 del Proyecto Juárez

Video installation consisting of
 three projections, a table and shelves,
 five monitors, cans and two coat racks
 with uniforms
 Dimensions variable
 Piece commissioned by Proyecto Juárez

La pieza reconstruye a detalle el funcionamiento
 de Bergson, una fábrica ficticia que produce risas
 enlatadas.

The piece is a detailed reconstruction of Bergson, a
 fictitious factory that produces canned laughter.

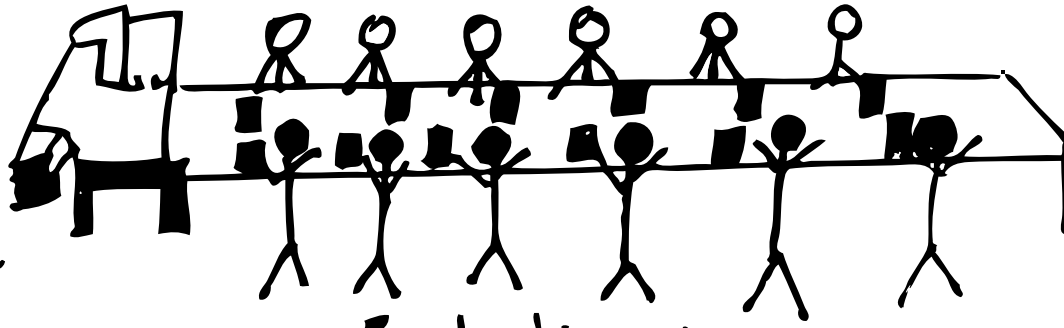
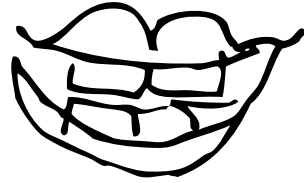
◀ Bergson produce risas enlatadas de varios tipos: histérica, nerviosa, endemoniada, sexy...
 Bergson manufactures various lines of canned laughter: hysterical, nervous, devilish, sexy...



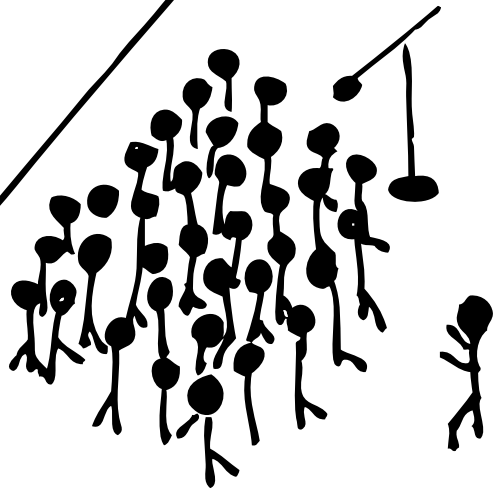
- ▲ Ciudad Juárez tiene una población de casi 1.5 millones de habitantes, la mayoría trabaja en la industria maquiladora.
Ciudad Juarez has a population of nearly 1.5 million people, most of whom work in maquiladoras (factory owned by an international corporation that imports on a duty-free basis for assembly and then re-exports the product).
- Yoshua Okón hizo un *casting* con trabajadores de maquilas para que actuaran en su video. Contrató a 45.
Yoshua Okón did a casting with factory workers to act in his video. He hired 45 of them.
- ▼ **PÁGINA SIGUIENTE / NEXT PAGE**
 Boceto del interior de la fábrica Bergson.
Sketch of the interior of the Bergson factory.



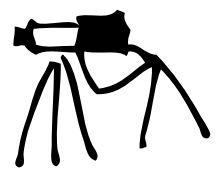
FÁBRICA DE RISAS ENLATADAS BELGAS

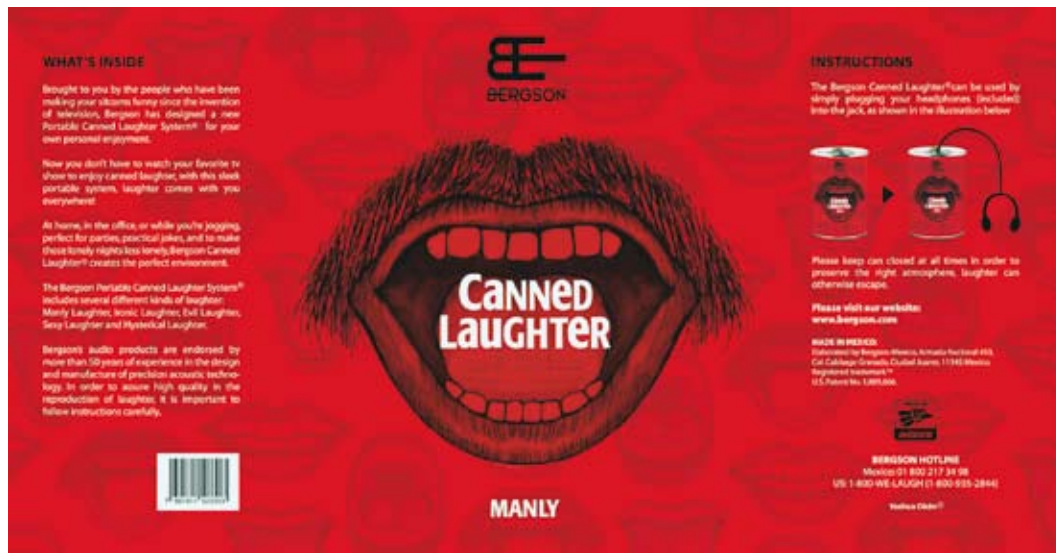


Production line



Laughter Chorus





“Hay muchas risas diferentes,
una de tantas está basada en
un episodio de la serie *Friends*
y se la voy a mostrar”

DIERK LUEDERS, DIRECTOR DE CORO

- ▲ Varias aplicaciones del logo y de la imagen corporativa: etiqueta de las latas con el instructivo y medio de transporte para los trabajadores.
Several applications of the logo and corporate image: as a label on cans with instructions and on company transportation.
- ▶ Uniforme de trabajo con el logo de la empresa cosido.
Uniform with the company logo stitched on it.

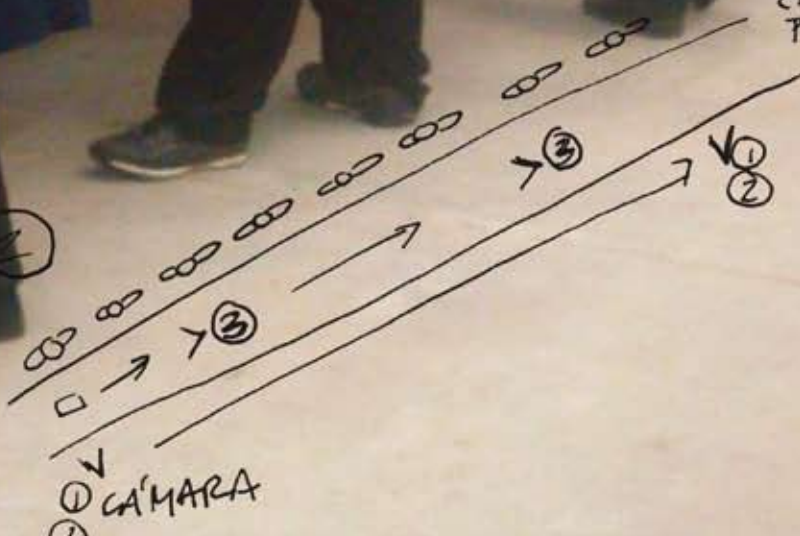


▲ En la imagen superior, Okón dirige a los actores no profesionales en el exterior de la maquila. Abajo a la izquierda, este carrito es una de las herramientas usadas frecuentemente por el artista para conseguir un efecto *travelling*. A la derecha, sonidista grabando las risas del coro.
In the above picture, Okón directs non-professional actors outside of the factory. Below left, this cart is one of the tools frequently used by the artist to achieve a traveling effect. On the right, a sound engineer records the laughter of the chorus.

◀ Esta imagen y la de la página siguiente, momentos del rodaje. Todas las filmaciones representan una orquestación algo compleja. Okón trabaja con personas que no son actores, sin guión, y con situaciones muy abiertas, por lo que el factor *casting* es fundamental.
This image and the next page: scenes from the shoot. All of the shoots represent a rather complex orchestration. Okón works without a script in open situations with non-actors, so casting is a decisive factor.



CADENA PRODUCCIÓN



CAMARA



▲ Boceto para la lata que contiene la risa histórica.
Sketch of the can of hysterical laughter.

► Momento durante el rodaje: línea de producción en primer plano y coro al fondo.
A moment during the filming: the production line in the foreground and the chorus in the background.





▲ Esta nave industrial de Ciudad Juárez, que en la foto aparece como fábrica de risas enlatadas, había sido utilizada anteriormente como maquiladora.
This industrial building in Ciudad Juárez, which appears in the photo as a canned laughter factory, was once a maquiladora.

◀ Primer plano de los trabajadores de Bergson con sus uniformes.
Close-up of Bergson workers in their uniforms.

▼ **PÁGINA SIGUIENTE / NEXT PAGE**
Estructura del coro para el cual se contrató a un verdadero director.
The riser where the chorus performed. A professional conductor was hired for this piece.

B
BERGSON

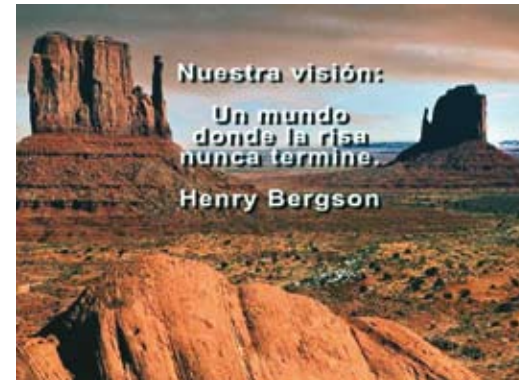
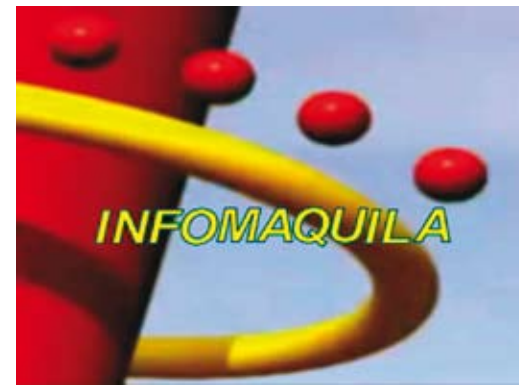




“Puedes tener el peor de los trabajos, pero si a ti te gusta, lo convertirás en el máspreciado de todos”

FRASE ASPIRACIONAL DEL VIDEO

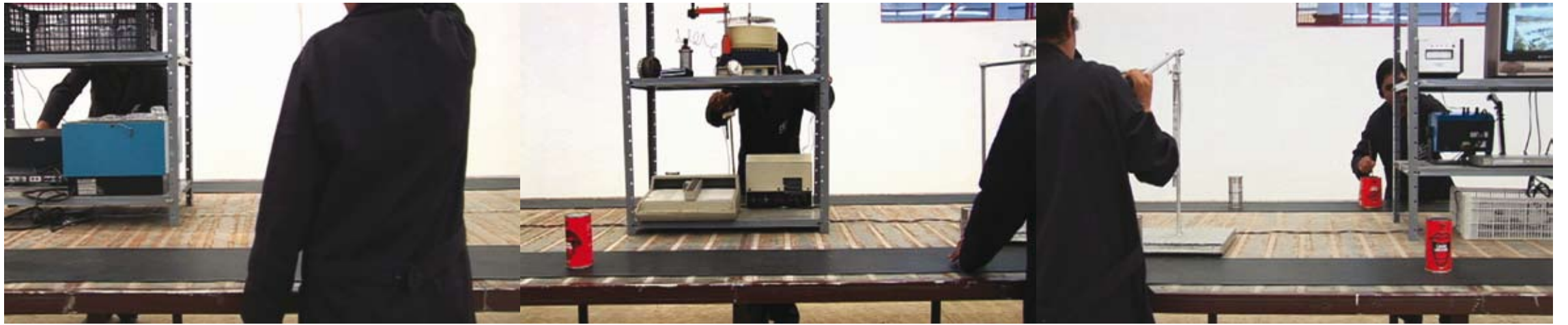
- ▲ Vista de instalación en cuyo monitor se proyecta un video corporativo de uso interno que Okón mandó a hacer con una compañía especializada en este tipo de material. *In this installation view, we see a corporate-style video that Okón commissioned through a company that specializes in making videos for the internal use of the workers.*



- ▲ Cuadros de video cuyos mensajes aparecen en el video corporativo interno, simulando las estrategias de “lavado de cerebro” de los trabajadores en las maquilas. *Video stills whose messages appear in the corporate internal video, mimicking the “brainwashing” strategies of the maquila workers.*

▼ **PÁGINA SIGUIENTE / NEXT PAGE**

Secuencias de la video-instalación que muestran, de arriba a abajo, un momento de meditación obligatoria entre los trabajadores, la cadena de producción en funcionamiento y al coro en acción. *Sequences of the video installation showing, from top to bottom, a mandatory moment of meditation for workers, the production line in operation, and the chorus in action.*





▲ NTBA, Los Ángeles, EUA. / *NTBA, Los Angeles, USA.*



▲ Museo London, Ontario, Canadá. / *Museum London, Ontario, Canada.*



▲ Galería Sfeir-Semler, Beirut, Líbano. / *Sfeir-Semler Gallery, Beirut, Lebanon.*



▲ Palais des Beaux-Arts, Bruselas, Bélgica. / *Palais des Beaux-Arts, Brussels, Belgium.*

▼ **PÁGINA SIGUIENTE / NEXT PAGE**

Vista de instalación, Vía Farini, Milán, Italia. / *Installation view, Via Farini, Milan, Italy.*



VENTANILLA ÚNICA

MEXICO DF, 2009

60 cuestionarios respondidos
30 entrevistas de media hora
6 días de investigación

*60 questionnaires answered
30 half-hour interviews
6 days of research*

Módulo con escritorio, sillas y cuestionarios
donde el artista mantuvo conversaciones
individuales con el público
Tres fotografías

*Module with desk, chairs and
questionnaires where the artist held
individual talks with the public
Three photographs*



- ◀ Vista de la instalación en el Museo de Arte Carrillo Gil. La oficina quedaba al final del recorrido de la exposición homónima, en un espacio puente entre el mundo institucional y el artístico.
Installation view at the Museo de Arte Carrillo Gil. The office, located at the end of the exhibition route, is a bridge between the institutional and artistic worlds.



- ▲ Okón visitó una veintena de oficinas burocráticas y ventanillas únicas como parte de su investigación. Esto es una selección de lo que vio.
- ◀ *Okón visited a dozen government offices as part of his research. This is a selection of what he saw.*

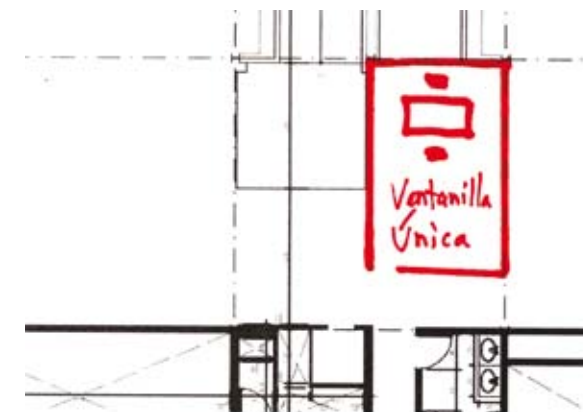
VENTANILLA ÚNICA

Módulo de diálogo uno a uno con Yoshua Okón

Horario de atención del artista:
12:00 a 17:00 horas

Fechas:
Sábados 10, 17 y 31 de octubre; 7, 21 y 28 de noviembre

Requisitos:
Entrar a la oficina para llenar cuestionario y programar una cita



- ▲ En la imagen superior, Okón mantiene una charla con una persona del público. La decoración reinterpreta la estética de las oficinas burocráticas de gobierno. Abajo, maqueta y plano de la instalación para el Museo de Arte Carrillo Gil.
In the above picture, the artist talks with a member of the public. The decor reinterprets the aesthetics of government offices. Below, model and floor plan for the installation at the Museo de Arte Carrillo Gil.
- ◀ Estas instrucciones estaban dispuestas en la entrada de la oficina.
These instructions for the audience were posted at the entrance of the office.



VENTANILLA ÚNICA

Módulo de diálogo uno a uno con Yoshua Okón

Te invitamos a participar de la exposición contestando a las siguientes preguntas:

¿Cuál ha sido tu experiencia burocrática más extraña?
 NO DE JARME DAR CLASES EN UNA ESCUELA POR NO SER DEL MISMO PARTIDO QUE EL GOBIERNO.

En una negociación ¿qué aspectos de tu vida no estarías dispuesto a poner en juego?
 A MI FAMILIA Y AMIGOS.

¿Consideras que al interactuar con los demás eres tú mismo o juegas un papel que se espera de ti?
 DE LOS 2, INEVITABLEMENTE TERMINAMOS JUGANDO UN ROL. DEL MISMO MODO PUEDE SER CADA UNO EL ROL DE NO SER EL PAPEL QUE ESPERAN, ENTENDES? ¡PUEBLOS SOLAS REALMENTE!

Si tuvieras la oportunidad de diseñar tu propio personaje para un video, ¿cuál sería y qué papel haría?
 YA LO TENGO, Y ES UNA NIÑA, CON DISTINTAS HISTORIAS.

¿Compartes el sentimiento que expresa uno de los personajes de Bocanegra cuando dice "uno debe amar a su nación"?
 SI, SI NO AMAS A TU NACION NO TE ACERTAS CON TODO Y SI NO TE ACERTAS NO TE AMAS Y NO SABES UNIRTE ASES.

¿De qué manera crees que el nacionalismo influye en tu vida?
 EN TODAS: QUERAMOS O NO PERTENECEMOS A UNA NACION.

¿En qué medida consideras que tus problemas son causa de tus propias acciones o de las de los demás?
 SON POR MIS ACCIONES, PERO PUEDE SER PERCIBIDAS ANTE LOS DEMAS, PERO YO PODRIA CONTROLARLO SI QUISIERA.

¿Consideras que al estar en una exposición formas parte de ella? ¿Por qué?
 SI, PORQUE SIN EL ESPECTADOR, LA OBRA CARECE DE SENTIDO. EL ARTE ESTA HECHO PARA VIVIRSE AL MUNDO.

¿Crees asumir alguna responsabilidad al posicionarte frente a una obra de arte? Si sí, ¿cuál sería?
 ANALIZAR, CRITICAR Y VER EL PUNTO DE VISTA DEL ARTISTA, ADEMAS DE SU VISION Y CREAR PROPIAS IDEAS A PARTIR DE ESTO.

¿Qué te gustaría preguntarle a Yoshua Okón?
 ¿Crees que mostrar estas piezas sirvan para cambiar al mundo (EXHIBIENDOS) ES DECIR LOS PERSONAJES HECHOS DE LA GRAN MAYORIA DE LAS SOCIEDADES?

Este cuestionario busca profundizar en un diálogo entre los visitantes, las obras y la manera en la que son percibidas. Algunas de las respuestas serán seleccionadas para formar parte de un libro sobre la exhibición. Al llenar esta forma das el consentimiento para que sean reproducidas en dicha publicación.
 Además, puedes hacer una cita y conversar directamente con el artista en este espacio, los días sábados 10, 17 y 24 de octubre, y 7, 21 y 28 de noviembre de 12 a 17 horas. Programa tu encuentro en la recepción del museo o llama al tel. 55506260 ext. 113, de lunes a sábado de 9 a 17 horas.

- ▲ Las imágenes muestran el cuestionario que había que rellenar de forma opcional después de ver la exposición y como requisito si se quería entrevistarse con el artista. *These images show the optional questionnaire members of the public were asked to fill out after seeing the exhibition (a requirement if they wanted to meet with the artist).*

▼ **PÁGINA SIGUIENTE / NEXT PAGE**
 Oficina de gobierno de la Delegación Benito Juárez en la Ciudad de México
A government office of the Benito Juárez Delegation in Mexico City.



C.R.S.E.-CENDIS
Junio. Cf. CEA/199/09
C.R.S.E. 2da. Pista 4 y 1ma.
CENDIS /ALEXANDER
Julio. C.R.S.E.-17 de Julio 2009

ARCHIVO NUEVO A.I.R.
RECEIBO ALBERCA Y GIMNASIO OLIMPICOS
PAGOS DEL 2008 AL 2009
PAGOS: FEBRERO AL MAYO
DEL 28 DE MARZO AL
11 DE JUNIO DEL 2009
CAJA 009

RECEIBO ALBERCA Y GIMNASIO OLIMPICOS
PAGOS DEL 2008 AL 2009
PAGOS: FEBRERO AL MAYO
DEL 28 DE MARZO AL
27 DE MAYO DEL 2009
CAJA 008

RECEIBO ALBERCA Y GIMNASIO OLIMPICOS
PAGOS DEL 2008 AL 2009
PAGOS: FEBRERO AL MAYO
DEL 28 DE MARZO AL
11 DE JUNIO DEL 2009
CAJA 008

RECEIBO ALBERCA Y GIMNASIO OLIMPICOS
PAGOS DEL 2008 AL 2009
PAGOS: FEBRERO AL MAYO
DEL 28 DE MARZO AL
11 DE JUNIO DEL 2009
CAJA 004

RECEIBO ALBERCA Y GIMNASIO OLIMPICOS
PAGOS DEL 2008 AL 2009
PAGOS: FEBRERO AL MAYO
DEL 28 DE MARZO AL
11 DE JUNIO DEL 2009
CAJA 003

RECEIBO ALBERCA Y GIMNASIO OLIMPICOS
PAGOS DEL 2008 AL 2009
PAGOS: FEBRERO AL MAYO
DEL 28 DE MARZO AL
11 DE JUNIO DEL 2009
CAJA 002

RECEIBO ALBERCA Y GIMNASIO OLIMPICOS
PAGOS DEL 2008 AL 2009
PAGOS: FEBRERO AL MAYO
DEL 28 DE MARZO AL
11 DE JUNIO DEL 2009
CAJA 010

RECEIBO ALBERCA Y GIMNASIO OLIMPICOS
PAGOS DEL 2008 AL 2009
PAGOS: FEBRERO AL MAYO
DEL 28 DE MARZO AL
11 DE JUNIO DEL 2009
CAJA 010

CRÉDITOS / CREDITS

Concepto y edición / *Edition*

Chiara Arroyo Cella

Diseño editorial / *Design*

Analía Solomonoff

Textos / *Texts*

Andrew Berardini, Guillermo Fadanelli,
Kenneth J. Foster, Betti-Sue Hertz, Paul McCarthy,
Julio César Morales, Luis Muñoz Oliveira,
Juan Carlos Reyna, Itala Schmelz

Producción y Archivo fotográfico / *Production and Photographic Archive*

Mónica Alós, Paola Cabrera

Fotografía / *Photography*

Mauricio Aguilar Rubio, Uli Aigner, Mónica Alós,
Livia Arroyo, Jorge Brantmayer, Daiana Feuer,
Renato Garza, Ahum Hong, Manolo Intriago,
Tom Kohues, Tania V. Mejía Velázquez,
Fernando Mosqueira, Yoshua Okón, Patrichard,
Diego Pérez, Germán Roca, Thomas Stevenson,
Alexandra Wetzel, Galería Francesca Kaufmann
y Via Farini, Galería Gabriela Mistral,
Galería Sfeir-Semler, London Museum,
Museo de Arte Carrillo Gil, Palace de Beaux Arts

Digitalización / *Digitalization*

Humberto Castillo

Traducción / *Translation*

Ariel Nuncio

Transcripción / *Transcription*

Meghan Monsour

Corrección de estilo / *Type Editor*

Azul Aquino (versión en español)
Meghan Monsour y Niki Nakazawa (*english version*)

Agradecimientos / *Acknowledgements*

A Lázaro y Naty.

Uli Aigner, Mónica Alós, Emiliano Altuna, Artemio, Pablo Cruz, Nico, Leo y Matilde Cruz Arroyo, Mariana David,
Ruth Estévez, Estudio Abierto, Renzo Gianella, Francisco Goldman, Gabriela Jáuregui, Michal Kosakowski, Thien
Lam, Franz Marruffo, Gabriel Nuncio, Sofía Olascoaga, Giancarlo Scaglia, Tequila 3 Generaciones, Mariana Vargas,
Zoraida Vásquez.

Y a todos los que generosamente nos apoyaron en la realización de este proyecto.

/ And to all who generously supported the realization of this project.

Coeditores / *Co publishers*

Landucci S.A. de C.V.

Calle Colima 233, Colonia Roma
06700 México, D.F.
Tel.: + 52 55 55 14 23 23
www.landucci.net

Yerba Buena Center for the Arts

701 Mission Street
San Francisco
94103, California, USA
Tel.: + 1 415 978-2700 / Fax: +1 415 978-9635
www.ybca.org

Los programas del YBCA son posible en parte gracias a
/ YBCA's programs is made possible in part by: The San
Francisco Foundation, Koret Foundation, Novellus.
YBCA Exhibitions 10-11 es posible en parte gracias a
/ YBCA Exhibitions 10-11 is made possible in part by:
Mike Wilkins and Sheila Duignan, Meridee Moore
and Kevin King, National Endowment for the Arts and
Members of Yerba Buena Center for the Arts.

Museo de Arte Carrillo Gil

Av. Revolución 1608, Colonia San Ángel,
01000 México, D.F.
Tel.: +5255 55 50 62 60 / Fax: + 5255 55 50 42 32
www.museodeartecarrillogil.com

Serie Ve

Av. Independencia 1001, Centro
68000 Oaxaca de Juárez, Oaxaca, México
Tel.: +52 951 50 152 01
www.almadia.com.mx/serieve

Este libro se publicó, en parte, gracias al apoyo de
/ This book was published in part thanks to the support of:
Dirección de Publicaciones del Conaculta.

Este libro se terminó de imprimir en agosto de 2010 bajo el cuidado de Landucci,
en los talleres de Asia Printing Company, LTD, Seúl, Corea del Sur.
Tiraje: 2,000 ejemplares.

*This book was printed in August 2010 by Landucci
at Asia Printing Company, LTD, in Seoul, South Korea.
Print run: 2,000 copies.*