


# ¿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 [*Orillese 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 mávalo; hambre canina y desayuno con caviar”. El arte no se ha escapado de este virus de “ama a tu prójimo y mávalo”, 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.