

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 *Hipnostasis* (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.