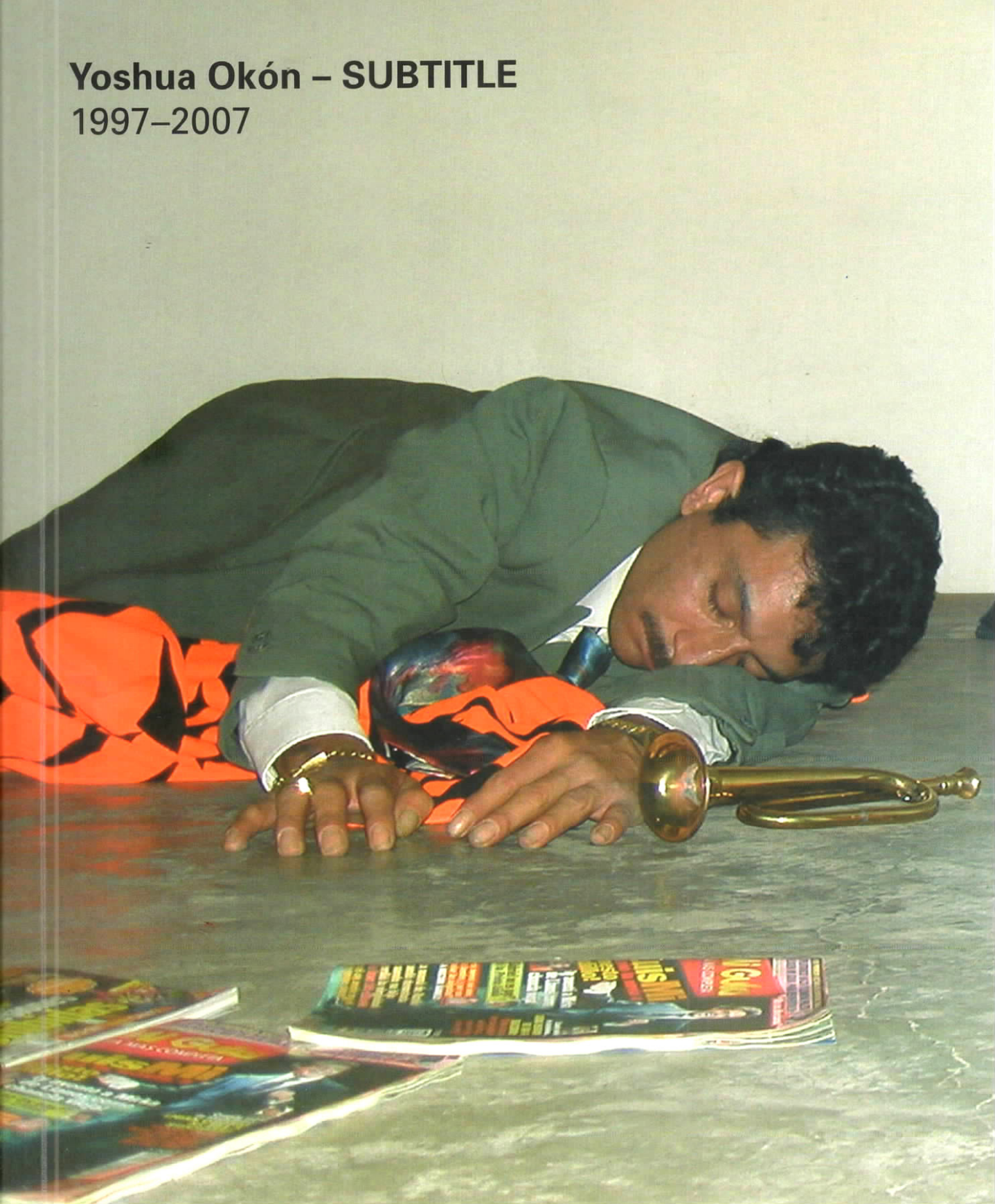
Yoshua Okón – SUBTITLE
1997–2007



Yoshua Okón

SUBTITLE

1997-2007

Yoshua Okón:

The Psychology of Power

By Ursula Davila-Villa

Since the mid-1990s Yoshua Okón has produced works that explore the complexities of contemporary societies, addressing issues such as reality and fiction, power and authority, and social stereotypes, among others. His artistic practice – which blends video, installation, and performance – aims to mirror the constructed ideas of society. But Okón's work does not only operate as a vehicle of simple reflection: his video installations render and project social paradigms and cast light on the numerous nuanced negotiations that take place within today's complex social web of ethical and political implications.

His use of a handheld camera occupies a critical role as the central mechanism that mediates authorship, while also operating as a device that questions institutional frameworks. Okón reveals his presence (and authorship) within the work by strategically choosing the "eye" from which an action is seen (or shot), a process that empowers the viewer to critically question the nature and veracity of the characters and actions upon the screen. In addition, he weaves together humor and provocation to create a connecting tissue between the political underpinnings of his work and the audience. He thus transforms the act of passive observation into an active – and in some occasions uncomfortable – engagement with the work's projected meaning. Furthermore, Okón's understanding of architecture brings a sculptural quality to his installations and provides the right formal elements to incite the viewer's engagement.

His videos present situations that appeal to two basic human sensations: desire and rejection. The tension between these feelings becomes intrinsic to the experience of viewing, and more specifically, confronting his work. Each video pushes the audience to explore and understand the limits of their comfort zones by constantly negotiating the relationship between these two opposite sensations. Through this mechanism Okón's artistic practice sheds light on one of the virtues of contemporary art: its potential to make ethical and moral concerns explicit by aiming to underline how bigger in-

frastructures operate within the same system of values, decisions, and, most of all, power.[1]

This essay explores two key aspects of Okón's work, which surface as important agents of critical and artistic expression. First, I will discuss Okón's social critique that manifests itself through his exploration of the psychology of power and authority. Second, I will analyze Okón's strategies of intervention, specifically looking at the viewer's role as an active participant in the process of examining the ethical and political transactions inherent to contemporary societies.

Dance, March, and Bite: Social Realism as a Critique of Power and Authority

"What makes power hold good, what makes it accepted, is simply the fact that it doesn't only weigh on us as a force that says no, but that it traverses and produces things, it induces pleasure, forms knowledge, and produces discourse."
Michel Foucault [2]

Since the early twentieth century the significance and implications of power have been frequent subjects of exploration for thinkers, historians, philosophers, and artists. French philosopher Michel Foucault has devoted much of his research to such questions by historicizing institutions like the clinic, psychiatric hospitals, prisons, and the family. His approach speaks of power not as something wielded by specific people within societies and repressive institutions, but as the group of mechanisms that "reaches into the very grain of individuals, touches their bodies and inserts itself into their actions and attitudes, their discourses, learning processes and everyday lives."[3] In the same light, Yoshua Okón's artistic practice explores the question of power through works that operate as vehicles of reflection to consider the complex web of ethical, moral, and political negotiations within contemporary society and which allude to the viewer's role within such a dynamic.

One of Okón's most emblematic works is the series of six videos collectively titled *Oríllese a la orilla* (1999–2000). The videos explore the limits of power and authority by mapping the thin interface between judiciary enforcement, represented by the figure of the street cop, and civilian conduct, embodied by the artist's intervention. Each video in the series shows a different situation in which the policeman's power is questioned and his authority is negotiated between him and Okón.[4]

Poli I depicts an argument between the artist and a fully armed cop in which the latter threatens and insults Okón as he is filming the scene (though the artist's voice is noticeable, his figure is not evidenced). In this case, the aspersions thrown at Okón echo the class and socioeconomic tensions that have long existed in Mexico. Okón´s physical invisibility becomes the key element that leads to a more complicated interpretation of the authorship behind this violent scene. The existent tensions within this work illustrate the relationship between the State's repressive use of power and authority – represented by the policeman – and the civilian's use (or abuse) of the system, embodied by Okón's camera.

In *Poli IV* the video shows a silent but fast-moving street cop in full uniform posing with a baton. His routine combines emblematic postures of bodybuilding, martial arts, as well as sexually charged movements (such as him rubbing his crotch).

His body language is arrogant and insolent as it conveys a certain masculine pride. Okón's decision to shoot this scene in a fixed frame results in a stronger presence of the camera that empowers the actor. The policeman projects his authority by exhibiting his muscular strength, self-defense mastery, and strong sexual behavior. But the resulting video reveals a ludicrous figure and thus ridicules the presupposed reliability of law enforcement and questions the power given to police corps by the state. Additionally, the sexual overtones of the work place the tension between desire and rejection at the forefront of confrontation, pushing the viewer to negotiate the relationship between morality and authority. The policeman might seem to be playing, but at the same time he conveys a strong desire to control, seduce, and impose a projected sense of power.

Okón made almost all the videos in this series by negotiating an exchange of money for a performance with the cops. The actions executed for the camera were slightly sketched and heavily improvised and in some cases randomly shot.[5] Okón situates himself vis-à-vis the policeman in order to draw a parallel between the state and the citizens as equal agents in any use or abuse of power and violence as devices to control. *Oríllese a la Orilla* speaks of the broader problematic entailed in social frameworks wherein all participants of society are implicated at some level in this abuse. It also provides a platform from which to understand our place within the tensions associated with class, race, gender, and civic consciousness. Additionally, this series illustrates how desire and fantasy constantly oil the wheels of society. The fact that the policemen agreed to collaborate with Okón speaks of more than just an economic transaction. It is clear that in *Poli IV* the camera provides the space where the cop's fantasies and desires are projected through his body language and even exaggerated under the guarded "safety" of performing behind the mask of a uniform.

Okón's ability to operate within the liminal space between constructed categories of reality and fiction has developed in past years, and his most recent body of work, *Bocanegra* (2005–2007), deeply explores these ideas. This piece, divided into four sections, explores the interesting dynamic within a group of Mexican middle-aged Nazi enthusiasts dressed in military uniforms from different Nazi divisions and ranks. The work functions as a web of psychological twists that folds in issues such as Nazi history, class, masquerade as empowerment, and the camera as a mirror of subconscious fantasies.

In *Bocanegra: A Walk in the Park* a group of five monitors hangs from the ceiling forming a pentagon. A scene depicting a military march of seven men dressed in Nazi uniforms parading around a city park with a Nazi flag appears in one monitor at a time, strategically moving around from one screen to another. The pentagon hangs in such a way that the distance between the monitors is close enough to suggest its geometry, but sufficiently open so viewers can enter the semi-enclosed space. To observe the work one needs to be at the center of the pentagon turning constantly as the march moves from one screen to the next. This pushes the viewer to engage with the work visually, emotionally, and physically, creating a more complex and visceral relation with the projected images and actions on screen. In addition, the soldier figure – emblematic of power structures – is complicated by the appearance of Nazi symbology in what seems to be a Latin American country.[6]

This work transforms into an arena from which to critically question military history, dogmas, and reality, and pushes the viewer to reflect on assumed ideas of reality and fiction. The video suggests that the march is fictional – though the actors choreographed it for the camera – but the aims and desires of the individuals are in fact real, and it is the camera's presence that justifies the realization of a public military Nazi march.

A second component to this piece, entitled *Bocanegra: The Gathering,* presents a more complicated situation that speaks to the psychology of power. It shows the same group of men dressed in their military outfits in an informal gathering as they drink and discuss their understanding of Nazi ideology, Mexican history, and nationalism. Additionally, these scenes are interwoven with footage of the group reenacting war-like situations, such as a bomb evacuation. Okón shot this video in a documentary style, but on a first reading, the scenes appear to be fictional. Interestingly, as the video progresses, the characters and discussions transform and rapidly evidence the veracity of the actions on screen. One of the most interesting aspects of this video is the relationship between the group's focus on power as the main theme of discussion, and the relational forces that dictate the power structure within the brotherhood as the discussion unfolds. This relationship progresses from a subtle use of psychology by the group's leader in order to control the gathering, into a violent and disordered scene of drunken, fighting men. As in *Oríllese a la orilla*, Okón infiltrated this group through a negotiation, but in this case the transaction was not monetary. The currency became a verbal agreement: the group committed to meet and be video-recorded if Okón accepted to shoot the march that they much desired.

The third component, *Bocanegra: The Movie,* is a video of a story entitled "Masturban-Führer," which was written and directed by one of the group's leaders. Three of the most outspoken members performed scenes that depict an orgasmic ecstasy inspired by Hitler's portrait, culminating with the ejaculation of the main character. This video illustrates how Okón's exploration of authorship extends beyond a thematic approach and becomes part of his artistic process and methodology. For the production of this video he provided the group with a cameraman and gave them complete freedom to write and direct *The Movie*. He later integrated this work as part of the entire piece, creating a sense of shared authorship that erases the boundaries between his role as artist and that of the group as the "actors" in the videos. The component that completes the piece is *Bocanegra: The Salute*: a video that shows each member of the group performing the Nazi salute individually. This video activates a very specific identity in each man. Their body language uncovers what is left unsaid at moments of communal desire and speaks to their individual understanding of the dynamic within the brotherhood and their relationship to Nazism and military tradition.

Bocanegra speaks of the duality between desire and rejection as a shared human condition. In each video the camera serves as the agent that gives license to project what is kept hidden, and thus this work points to the fact that all societies constantly negotiate between repressing and expressing the conscious and subconscious. Additionally, this series complicates the question of power at several levels. First, the power of the camera allowed Okón to break into a tight brotherhood and successfully capture their inner psychology. Second, as Okón agreed to film the march and provide a cameraman for the shooting of *The Movie,* a shift in the initial power structure is evident, turning the control of the negotiation into the group's hands. Finally, as the work is seen in a gallery space, the ability to believe or dismiss events on the screen lies within the person who confronts the work. As in life, power never disappears, it simply moves from one end of the spectrum to the other.

Continuing with an examination of power, *Coyotería* is probably the best example that deals with today's growing brokering system. Power relations are often unidirectional, situating the oppressor and the oppressed in end sides of the spectrum. But in *Coyotería* – a performance and video installation – the actors and the viewers that confront the work constantly negotiate this relationship. The performance and video spring from two sources. First, from the Mexica accounts published in the book *La Visión de los Vencidos* where indigenous stories narrate the years that followed the Spanish conquest in Mesoamerica. In these writings the word coyote (derived from the Nahuatl) describes the greedy conquerors that savagely destroyed Tenochtitlán (now Mexico City) and imposed a new culture upon indigenous communities. Second, from Joseph Beuys' 1974 piece *I Like America and America Likes Me,* where the artist lived with a wild coyote for a week in Rene Block Gallery in New York. In both instances the coyote becomes central to the understanding of distinct human experiences that speak of power from opposing ends. In the case of the Mexica, with the traumatic events of the conquest and the oppression suffered under the Spanish conquerors, there is a parallel between the voraciousness of the canine coyote and the Europeans as opportunists who shredded their culture and lives. In the case of Beuys, the coyote is a spiritual symbol that bridges a troubled human experience and nature as a source of elevation. Okón situates the figure of the coyote as the lens from which to consider the understanding of the oppressor and the oppressed. He does this by weaving in yet another use of the word "coyote:" a broker of various transactions that occur on a daily basis such as the selling of fake documents, the smuggling of illegal immigrants from Mexico into the United States of America, and the facilitating of official procedures, among many others.

Coyotería is an interpretation of Beuys' piece that situates the coyote figure at the core. Okón exchanged each of the components of *I Like America and America Likes Me* with objects and actors that read as a contemporary representation of the problematic entailed in society's brokering structure and its relationship to forms of repression, discipline and control. In *Coyotería,* Okón stood in for Beuys, and he replaced Beuys's felt, shamanic staff, Wall Street Journal, and musical triangle with a synthetic comforter, police baton, TV Guides, and a military trumpet, respectively. The representation of the coyote took two variants: a figure of a coyote decorating the comforter that completely covered Okón through the entire performance, and a man who in reality works as a "coyote" (dressed in a cheap two-piece suit) performing as a wild coyote. Throughout the performance Okón fights the "wild coyote" with the baton, as the latter bites and moves around on four legs as a wild animal. In reality, the man "coyote" plays an important role within the web of exchanges that occur on a daily basis, and he frequently holds the power to control such situations. The negotiations he mediates are not always regulated by an economic trade, but rather by a different currency

that values the ability to infiltrate systems and structures or find the appropriate key-holders to break into restricted networks.

The video installation transforms the set of complexities embodied in the performance into an environment that integrates the viewer as an additional and central component to the entire piece. The installation is comprised of a flat monitor projecting Okón's performance, surrounded by all the elements that appear in the video: the suit, comforter, baton, TV Guides, etc. The strategic placement of all the objects functions as an invisible map that completes itself when the viewer penetrates the space by walking around the installation. In this way, the exercise of observing becomes an analysis of the problematic entailed in judging from a distance as we, gallery visitors and citizens, are part of a web of relationships that resonate beyond our preconceived social parameters. *Coyotería* points to the difficulties and flaws of understanding life as a dichotomy between good vs. bad, oppressor vs. oppressed, or right vs. wrong, and suggests how, as members of society, our lack of complicity and responsibility to those events that might seem distant is erroneous and thus our actions, for better or worse, are part of an enormous net of transactions that produce multidirectional effects.

Two key aspects bridge *Oríllese a la Orilla, Bocanegra* and *Coyotería.* First, the specific situations in each work illustrate Okón's ability to create makeshift structures, which allude to power relations that mirror many of the current challenges we face as members of society. Second, in all cases the viewer plays a central role in the process of mediating the meaning and implications of the actions depicted on screen. While in most situations the relationship to the work might seem to place the viewer in an uncomfortable position, this reaction comes as a result of a process of self-awareness that is triggered by the videos. Okón articulates a double context comprising "real" scenarios captured by the camera, and the institutional and social structures in which the work exists and circulates.[7] The efficiency of this double effect derives from his subtle use of mechanisms that do not operate as an imposition on the viewer, but rather as a set of questions that extend beyond the gallery space.

Actors as Viewers / Viewers as Actors: Strategies and Mechanisms of Intervention

"The camera makes everyone a tourist in other people's reality, and eventually in one's own."
Susan Sontag[8]

Susan Sontag's words allude to one of the key strategies of intervention that has distinguished Yoshua Okón's practice: the camera. His use of a simple handheld device renders apparent realities that seem to derive from surrealist practices disconnected, scattered, and somehow disturbing.[9] But contrary to Surrealism, Okón's work intertwines a sense of dislocation with the practice of documentation, blurring the boundaries between the presupposed real and imagined. The element that bridges these two constructs is the use of ordinary people as "actors" who operate in the liminal space between real-life events and fiction. In this light, *Cockfight* (1998), *New Décor* (2001), and *Lago Bolsena* (2004) speak to a process whereby Okón's co-llaborators, empowered by the presence of a camera, become both the actors and viewers. Similarly, the viewers of these videos become both observers and participants and hence also act as mediators of the ideas behind the work.

The video-installation, *Cockfight,* explores this relationship by presenting two facing projections of women in their early twenties yelling vulgar insults at each other. These insults are the kind often used by men to offend each other and to humiliate women, but, as the video shows, they are also used by women who imitate repressive male conduct as a form of power. The installation creates an environment in which the viewer is situated between these verbal abuses. In tandem with the verbal fight, *Cockfight* operates as a seductive encounter: the characters on screen project both a playful innocence and a strong sexuality that achieves an almost orgasmic quality. As the viewer stands between the two projections, the tension between the aggressive tone of the insults and the sexuality expressed through the girl's body language provokes a visceral reaction to the incongruent image of girls using humiliation of their own gender as a form of violence, but it also provokes an exhilarating sense of desire. As the video progresses the viewer's sense of discomfort grows, and in many cases an immediate and visceral reaction – such as laughter, feeling of entrapment, or anger – is inevitable. The tensions contained within *Cockfight* transform into the object of rejection and enjoyment. The longer the viewer confronts the work, the stronger the emotional engagement with the fight—and its seduction—becomes.

This sense of the viewer's intrinsic participation comes afloat in *Lago Bolsena*, which takes its title from a street name in the locality of Santa Julia, a supposedly "dangerous" area in Mexico City where Okón collaborated with a group of neighbors. The three-channel video-installation simulates an anthropologist's observation that hypothetically documents the community's lifestyle from three points of view: extreme close-up, medium shot, and wide-shot. The premise behind the performance places the neighbors of Santa Julia as members of an isolated community acting as "savages" and Okón's camera as the anthropologist's scientific eye.[10] The end result shows three screens that project images alluding to the traditional scientific method of social analysis that moves from particular to general deductions aiming to create universal frameworks for the production and understanding of knowledge. *Lago Bolsena* is a work that critically analyzes colonial invasion and comments on the tendency to continuously create structures in order to implant forms of control and segregation. This work places the viewer as the anthropologist within a society that, similarly to early anthropological practices, establishes forms of dominance to regulate the behavior of others in order to control the power apparatus.

Finally, *New Décor (*a three-channel video-installation projected onto freestanding screens), shows a group of improvised short soap operas staged at a furniture store in the Lincoln Heights neighborhood of Los Angeles. The vivid energy contained within this video-installation comes as a result of Okón's recruitment of ordinary people from nearby streets and from within the store to collaborate with him in the fast development of the short sketches as well as to be the actors. The freedom that Okón shared with the "actors" in the process of improvising the stories provided the space that enabled all participants to liberate themselves from self-imposed limits of social conduct and to project their own interests, desires, anxieties,

and frustrations. These emotions became the motor behind *New Décor,* resulting in dramatic scenes, which included an emotional breakup, a fight among a married couple, and a forced act of sexual desire. It is interesting to note how Okón's camera reveals more than just the underpinnings of improvisation as a form of personal projection. Throughout the entire video, the background within each scene became as important as the foreground. It evidenced how the shooting of *New Décor* impacted the store's sales as wandering costumers and the passerby deviated into the store, drawn by the dynamics between the performers and the camera. By containing parallel realities (the soap-opera and the ordinary life within the shop) in one frame, Okón points to the constant permeability between the fictitious, such as television settings, and real-life events. In this way, *New Décor* becomes a liminal space that dismantles the constructed categories of assumed reality and fiction, and sheds light upon the intertwined relationship between the everyday "reality" and the fabricated events of popular media. As in *Cockfight,* the dramatic tone of the performances provokes a certain sense of discomfort and curiosity in tandem. These reactions are maximized by the installation's spatial arrangement that extends the three freestanding screens into the surrounding architecture. Okón's understanding of space results in a clever use of the gallery's interior layout that integrates moving images as the skin that contains the viewer's emotional and logical responses and incites a process of critical thinking.

The strategies of intervention employed by Okón surface as key elements within his artistic practice and become powerful statements that speak to the complexities of social structures. The outcome of recruiting and collaborating with random people mirrors many of the anxieties that are part of the human experience. At the same time, the use of low-based technology pushes the limits of our understanding of reality and thus our assumptions and judgments of society's ethical and moral values.

By implicitly placing himself behind the lens, Okón becomes an actor and an observer. This pushes the viewer to reassess their position as a passive spectator and become an active agent in the development of ideas. Hence, by rejecting or embracing the concepts and questions behind Okón's work, we become aware of our own prejudices and assumptions regarding our surroundings, as well as our anxieties, fears, and desires.

The works selected for this exhibition speak to the complexities of today's social web of intertwined forces of power, ethics, and politics. Additionally, they exemplify Okón's use of an array of aesthetic strategies that articulate a discourse that moves back-and-forth from the particular to the general and succeeds in engaging the viewer as a central figure in the production of critical observation.

This exhibition illustrates Okón's ability to shift the established negotiation and production strategies within the art world, effectively mirroring the complexities and implications of circulation and transaction systems within today's frameworks of exchange. Each piece dissects the known structures of power, ethics and politics by employing a variety of mechanisms that flirt with humor, vulgarity, and predetermined categories of reality and fiction. From *Oríllese a la Orilla* to *Bocanegra* Okón's work is a powerful instrument that breaks with conventional means of political activism. His practice upsets the relationship of an artist observing a subject from a distance. Instead, he becomes a candid mediator, explicitly placing both himself and the viewer as active participants within circuit of exchange.

In 1965 Frank Stella famously said: "what you see is what you see." Okón pushes this idea by suggesting that what we see is what we *choose* to see. His work calls us to actively observe and inquire beyond our assumptions of reality and thus construct new paths to understand the known, and make visible what would otherwise be invisible.

[1] Gabriel Pérez-Barreiro, curator's notes on the curatorial context of recent acquisitions for the permanent collection of the Blanton Museum of Art at The University of Texas in Austin, 2002.

[2] Michel Foucault, "Truth and Power," in *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings,* ed. Colin Gordon (New York: Pantheon Books, 1980), P. 119

[3] Ibid.

[4] Gabriel Pérez-Barreiro, "Yoshua Okón: Oríllese a la Orilla," in *Zona Franca* (Porto Alegre, Brazil: Fundação Bienal do Mercosul, 2007).

[5] The videos in the series *Oríllese a la Orilla* were somewhat edited by the artist, but their content was not altered. The third video included in *Yoshua Okón: Subtitle,* titled *Poli II,* shows footage of a conversation between two policemen discussing how they plan to have sex with a woman. This conversation was filmed by Okón without previous negotiation and without the consent of the policemen involved.

[6] The series of *Bocanegra* was filmed in Mexico City. All research and the negotiation process also took place there. All characters that appear in the videos are non-fictional and the views and comments expressed are their own and were not prepared or planned in conjunction with the artist.

[7] Sofía Hernández Chong Cuy, "Yoshua Okón," in *Blanton Museum of Art: Latin American Collection,* ed. Gabriel Pérez-Barreiro (Austin: The Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin, 2006), 304.

[8] Susan Sontag, *On Photography,* (New York: Farrar, Straus and Giroux: 1977), P . 57

[9] Robert Hughes, *A Tourist in Other People's Reality,* http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,919232-1,00.html, 2008

[10] The storyline and actions within the performance were developed collaboratively between the residents of Santa Julia and Yoshua Okón.

Inside-Outside

Anmerkungen zur Kunst Yoshua Okóns

Elisabeth Hartung

Provozierende Polizisten im Studio, Wilde krabbeln aus den Kanälen der Megacity, persönliche Dramen spielen sich im Möbelhaus ab, vulgäre Gesten junger Frauen fordern frech heraus, Nazi-Sonntagsgesellschaften in Mexiko ... Episoden aus dem alltäglichen Leben dargestellt von den Akteuren des Alltags in den improvisierten Videoperformances von Yoshua Okón. Das klingt krass und überzogen, alles andere als alltäglich, und doch geht es in den Arbeiten des Künstlers genau um die Mechanismen des Alltags. Hinter deren Oberfläche entlarvt er die komplexen gesellschaftlichen und kulturellen Prozesse. Im Ansinnen einem Ethnographen nicht unähnlich, der in fremden Kulturen signifikante Momente aufspürt, doch im Vorgehen völlig anders. Den Künstler interessieren die Strukturen, mit denen die ethnographische Forschung Bilder vom Fremden, vom Anderen herstellte, ihn interessieren die Weisen der Konstruktionen von der Realität und insbesondere das Leben mit ihnen. Seine Akteure repräsentieren kulturelle Archetypen und soziale Charaktere. Sie implizieren Macht wie der Polizist oder soziale Ausgrenzung und Unterdrückung wie der Wilde. Es sind Protagonisten, die in die lange Vergangenheit Mexikos und damit in die koloniale Geschichte führen.

Entscheidend ist, dass Yoshua Okón die Kultur nicht von außen mit pseudo-ethnographischem Blick untersucht, sondern dass er Teil dieser Kultur ist. Konkret in dieser haben sich Einflüsse der indigenen Bevölkerung mit denen der europäischen vermischt und insofern kann die mexikanische Gesellschaft als Paradigma für die Vielfalt der Migrationsbewegungen der globalen Kultur gelesen werden. Hier schält der Künstler soziale Codes heraus und macht die Konstruktionen deutlich, die manche einschließen und manche ausschließen. Das sind brisante Fragen, die nicht an bestimmte geographische Kontexte gebunden sind, denn das heutige Verständnis von Kultur verläuft quer durch die Nationen und Kontinente.

Fragen des Innen und des Außen ziehen sich wie

ein roter Faden durch die Kunst und das Leben Yoshua Okóns. Dazu gehört auch die Tatsache, dass er in Mexiko arbeitet: die alten Grenzziehungen der westlichen Kunst taugen längst nicht mehr. In der Kunst verwischen sich die Grenzen zwischen Zentrum und Peripherie. Einer hochnäsigen europäisch-westlichen Proklamation auf Kunst-Hoheit antwortet längst eine überaus agile, präzise arbeitende, global vernetzte Kunstszene. Diese Künstler agieren selbstverständlich vor Ort und stellen Fragen, die Gültigkeit weltweit haben. Yoshua Okón ist einer von Ihnen.

Wichtige Orte dieser neuen Künstlergeneration, die nicht mehr den alten Schubladen des Kunstsystems zuzuordnen sind, sind die weltweit so genannten „independent spaces". 1994 gründete Yoshua Okón mit Freunden in Mexico City den Ausstellungsraum La Panadería. Von Anfang an wurde er nicht als Ort außerhalb existierender Institutionen definiert, sondern als neuer Platz *innerhalb* der kulturellen Szene, in dem unterschiedliche Menschen und Organisationen mit unterschiedlichsten Charakterisierungen integriert sind. Diese so selbstverständlich vorgetragene Maxime ist entscheidend. Die Kunst begibt sich nicht in ein selbst gewähltes Außen, indem sie die traditionellen Institutionen als Legitimationsorgane ablehnt, sondern schafft sich mit kritischem Impetus und spielerisch zugleich innerhalb des weiten kulturellen Terrains neue Orte. Sicher ist die konkrete politische Situation für die Gründung von La Panadería und da-mit auch für Okóns Kunst entscheidend gewesen. Traditionellerweise gibt es in Mexiko eine Affinität zu sozial motivierter Kunst. Doch was noch Mitte der 1990er Jahre in den Museen konserviert und ausgestellt wurde, hatte tatsächlich nichts mehr mit dem Leben auf der Straße zu tun, geschweige denn mit den künstlerischen und gesellschaftspolitischen Fragen, welche die zeitgenössische Kunst bewegen. Das Kunstverständnis beruhte noch in weiten Teilen auf der Vorstellung, dass von einem Außenposten aus Individuen mit scheinbar herausragenden Persönlichkeitsstrukturen und seherischen Fähigkeiten mit viel Ernst agieren und Kommentare zur Welt abgeben.

Da das alles innerhalb der Grenzen der Ästhetik geschah, konnten die Inhalte dieser Kunst, so sozial motiviert sie waren, schnell verharmlost werden, aufgeweicht, degradiert zu ästhetischen und funktionslosen Metaphern. Der Künstler Yoshua Okón definiert sich nicht als „Anderer", der aus allgemeinen Funktionszusammenhängen enthoben ist. Er kehrt übliche Beziehungsmuster zwischen Innen und Außen um.

In einem Video beschimpfte ein Straßenpolizist den Künstler als „Kind der High Society", als dieser eine Auseinandersetzung mit einem Polizisten in einem der sechs Videos der Serie *Orillese a la Orilla* (1999–2000) provozierte. In der neutralen Umgebung eines weißen Studios konnte sich die Aggression des Polizisten als Vertreter der schlecht bezahlten, Macht repräsentierenden und der Korruption verdächtigten sozialen Gruppe, entladen. Es eröffnet sich ein sehr real wirkender Konflikt rund um das Thema Rassen und Klassen. Beängstigend und komisch zugleich. Beruhigend zu wissen, dass doch alles nur von diesem Polizisten als selbstbewusste Persönlichkeit für die Kamera und damit für den Kunstkontext improvisiert wurde. Der Akteur und der Künstler stehen auf gleicher Ebene. Anders als in scheinbar neutralen Dokumentationen ist der, der gefilmt wird, nicht Objekt, sondern handelndes Subjekt. Er steht im Zentrum während der Künstler hinter der Kamera zurückgetreten ist.

Das Selbstverständnis von Yoshua Okón ist unprätentiös. Klar ist das Bekenntnis dazu, dass Künstler innerhalb sozialer Strukturen arbeiten. Paradigmatisch vermittelt das eine Performance aus dem Jahr 2003, in der er konkret Bezug auf Joseph Beuys nimmt. Als zentrale Figur und „spiritus rector" war Beuys, der die Kunst in den Alltag integrieren und als Helferin auf dem Weg zu einer besseren Gesellschaft einsetzte, nicht aus seinen künstlerischen Arbeiten zu eliminieren. Während der Aktion *Coyote:,America likes me an I like America* 1974 in einem Käfig im Schutzraum einer New Yorker Galerie hatte er in einer symbolgeladenen Aktion die Begegnung mit einem Kojoten, dem mythischen Tier Amerikas, vollzogen.

Weit weniger pathetisch ist die Begegnung von Yoshua Okón mit einem ganz anderen Kojoten in Mexiko City und in Miami. Während Okón für Beuys stand, gehüllt in eine billige synthetische Decke statt in Filz und bewaffnet mit einem Polizeiknüppel statt mit dem Eurasienstab, mimte ein Schlepper, der Immigranten über die Grenze von Mexiko in die USA schleust, den Kojoten. Das wichtige mythologische Tier hat vielfältige Bedeutung: In der alten kolonialen Literatur stand er für den Europäer und im heutigen Mexiko ist er unter anderem eine Bezeichnung für einen Menschenschlepper. Wollte der Künstler-Schamane Beuys die Verbindung Ost und West aktivieren und den Materialismus transformieren, so weist Okón auf reale Grenzen zwischen Nationen und Kulturen, zwischen Menschen.

Der „Schlepper-Kojote" ist eine Schlüsselfigur der gegenwärtigen globalen, von Geld dominierten Gesellschaft. Es geht auch nicht mehr um das ganz Andere, sondern um die Ausschlussmechanismen einer von den Medien geprägten globalen Welt, für die als Requisite ein jeweils lokales TV-Magazin stand, und nicht mehr das Wall Street Journal wie bei Beuys.

Seine Rolle als Künstler sieht Yoshua Okón nicht im beispielhaften Agieren wie Beuys. Er tritt mit sei-ner Persönlichkeit zurück. Mit präzisem Auge wählt er die Schauplätze und Themen aus und initiiert Situationen, die Menschen unterschiedlicher Provenienz, Akteuren des Alltags Freiräume geben, ihren Alltag darzustellen. So wie er in La Panadería einen offenen Raum für verschiedenste künstlerische Artikulationen eröffnet hat, so lädt er die Akteure seiner Videos zur aktiven Zusammenarbeit ein.

Video ist das zentrale Werkzeug in seinen Arbeiten aufgrund der einfachen, unmittelbaren Präsenz. Es ist auch ein wichtiges Medium bei der Darstellung und Vermittlung fremder Kulturen aufgrund seines dokumentarischen Charakters.

Yoshua Okón jedoch dekonstruiert ethnographische Methoden, selbst solche, die mit neuen dialogischen Situationen operieren und im Gegenüber nicht nur einen Informanten, sondern einen souveränen Partner sehen. Niemals wird objektiv Realität vermittelt, immer lenken medial erzeugte Muster und persönliche Vorstellungen die Wahrnehmung und prägen die Vermittlung.

Das wird angesichts des Videos *New Decor* (2001) augenscheinlich. Ein kleines Möbelgeschäft in der Nähe von Los Angeles diente als Bühne für Leute von der Straße, die hier Szenen und Monologe darstellten. Von drei Kameras wurden die Leute aus unterschiedlichen Perspektiven aufgenommenen. Ohne voyeuristisches Gegenüber spielten die Subjekte unter dem Schutz der Fiktion. Szenen des Verlassenseins, der Verzweiflung, nah an der Wahrheit im persönlichen Leben, doch dargestellt wie in einer Soap Opera, die die Wahrnehmung der eigenen Gefühle bestimmt. Die Videos lassen nicht kalt. Komische Aspekte und tragische berühren den Betrachter. Keine Geschichte wird ihm zu Ende erzählt. Er kann nicht auf einem Außenposten als bloß unbeteiligter Zuschauer bleiben, sondern wird zum wichtigen Teil des Kunstwerks, denn er bringt seine eigenen Bilder und Vorstellungen mit ein. Der Videofilm als Spiegel, der reflektiert, was der Betrachter als Wahrheit wahrnimmt und welche ethische und moralische Stellung er bezieht.

Die Einsicht in die Unmöglichkeit objektiver Darstellung und das persönliche Involviertsein in jeder Art von Repräsentation als Herausforderung teilen sich Kunst und Ethnographie. Yoshua Okón thematisiert mit seinen künstlerischen Arbeiten immer wieder die versteckten spektakulären und sensationellen Aspekte der ethnographischen Dokumentation fremder Kulturen. Pointiert wird der Rekurs auf die Ethnographie insbesondere mit der Arbeit *Lago Bolsena* (2004) deutlich. Eine wilde Horde Menschen kommt auf den Betrachter auf einer Straße in einer trostlosen Gegend entgegen – kreischend, johlend, wild gestikulierend. 70 Nachbarn einer sogenannten „no-go-area" inmitten der Megacity Mexiko spielen Wilde und der Künstler mimt den Ethnographen, der die Situation per Video festhält. Die alten Klischees und Muster sind hier verkehrt. Es geht nicht um die Dokumentation der sozialen Probleme des Viertels. Inmitten der Hauptstadt eines Landes, das weit ab der europäischen Kultur einst Heimstätte für Wilde gewesen war, hat der Künstler Bewohner eines einfachen, für unerwünschte Besucher nicht ungefährlichen Viertels, gebeten, sich wie Wilde aufzuführen. Und sie gestikulieren in einer Gegend, die nicht westlichen Standards entspricht, nach dem alten Schema, wonach die Wilden wie Affen mit Drohgebärden auf den weißen Eindringling losziehen.

Alte Klischees kommen zum Zuge und werden völlig irritiert, denn die klaren Grenzen, wer innen und wer außen ist, gibt es nicht mehr. Eine Metapher für das weltweite Ausbreiten des Nationalismus und Patriotismus vermittelt Yoshua Okón mit der vielschichtigen Videoarbeit *Bocanegra* (2005–2007). Mitten im heißen Mexiko inszenieren sich Mitglieder eines Nazi-Freundschaftsclubs, der sich immer sonntags trifft, mit Uniform, Fahne und Bier für den weißen mexikanischen Künstler mit jüdisch-europäischen Wurzeln.

Sie erzählen von ihren Idolen und singen, kaum verständlich, voller Inbrunst die deutsche Nationalhymne bis sie selbst spüren, wie persönlich das Spiel wird. Für die Augen des Betrachters zeigt sich eine absurde Situation mit Leuten sichtbar unterschiedlicher Herkunft, die ausgerechnet unter Berufung auf die deutschen Nationalisten für ein arisches Mexiko plädieren.

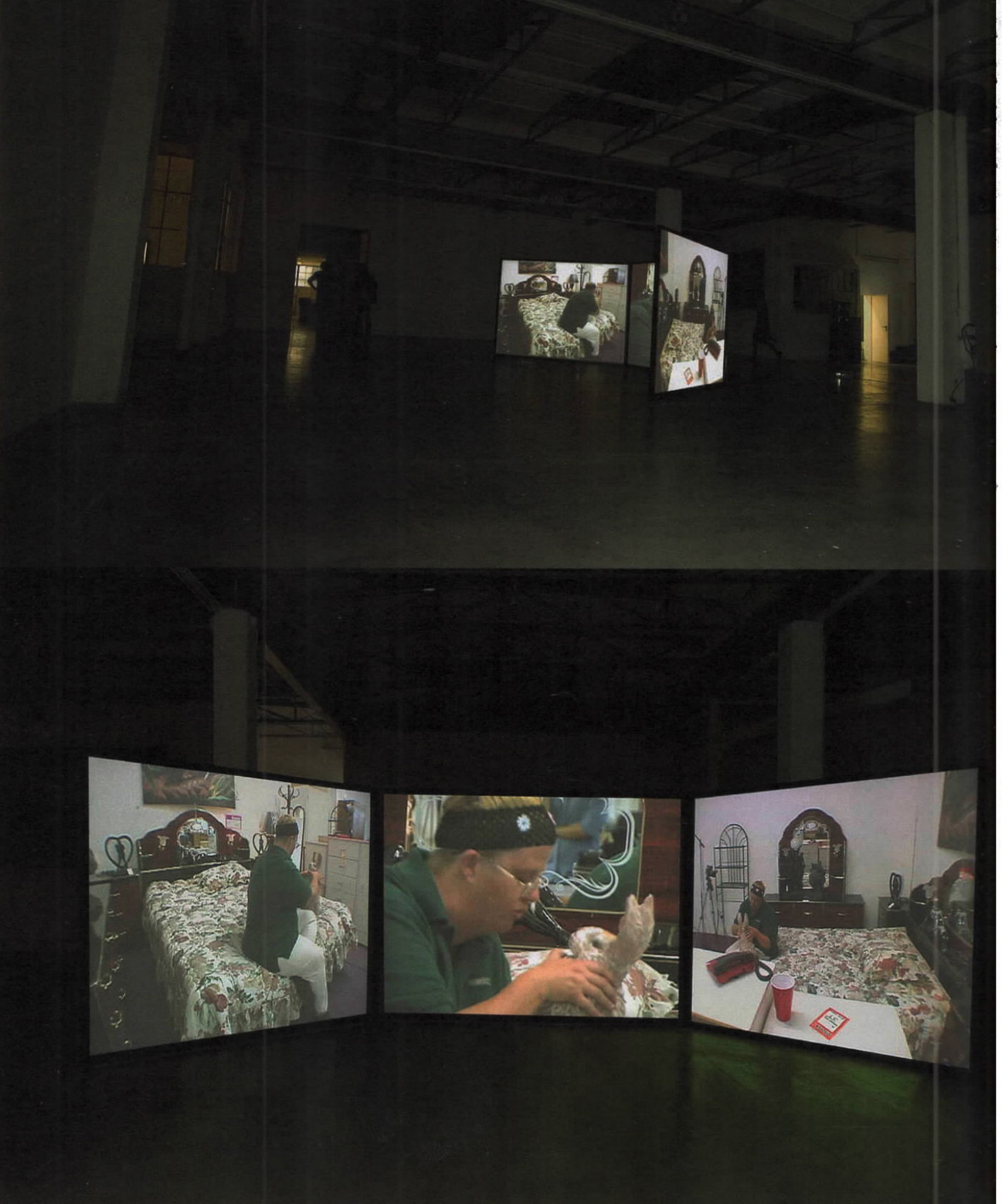
Wie konfus doch die Wege der kulturellen Identitätsfindung in heutigen multiethnischen Gesellschaften sind!

Die Kunst Yoshua Okóns ist aufgrund ihrer spezifischen Qualitäten, durch die Strategien der Ironie und des Humors und durch ihre höchst reflektierte Vorgehensweise ein herausragendes Medium der Vermittlung von Erkenntnissen über unsere Gegenwart. Doch mehr noch: die dialogischen Situationen und die Umkehrung ethnographischer Methoden im künstlerischen Prozess bringen die Dichotomie des Innen und Außen auf den Punkt. Die künstlerische Haltung Yoshua Okóns steht gleichzeitig für Offenheit und den Mut Grenzziehungen in Frage zu stellen und umzukehren. Gepaart mit dem gelebten Modell der künstlerischen Vernetzung im Ausstellungsraum La Panadería sind das Aspekte, die seine Kunst zu einem Modell für den interkulturellen Dialog machen.

SUBTITLE

February 22- April 27, 2008

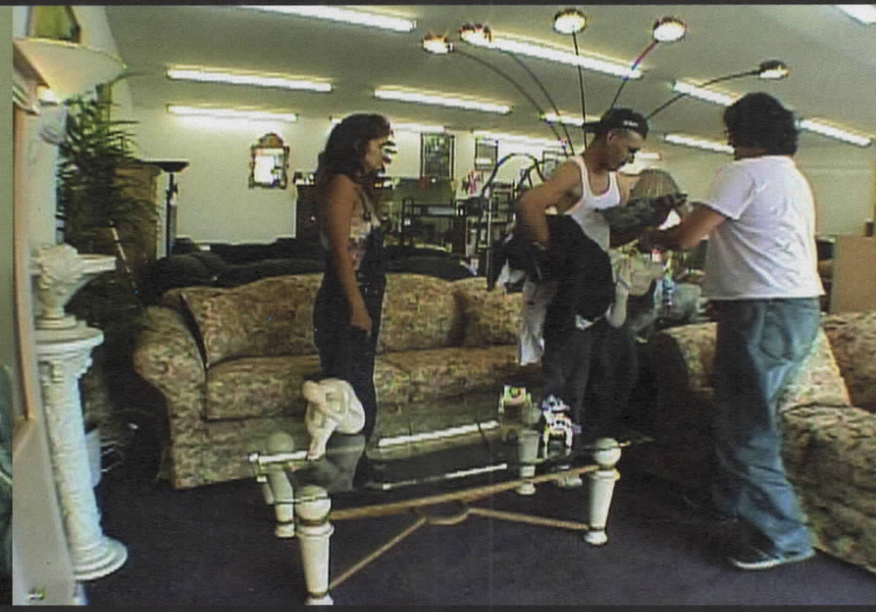
Lothringer13,
Städtische Kunsthalle München



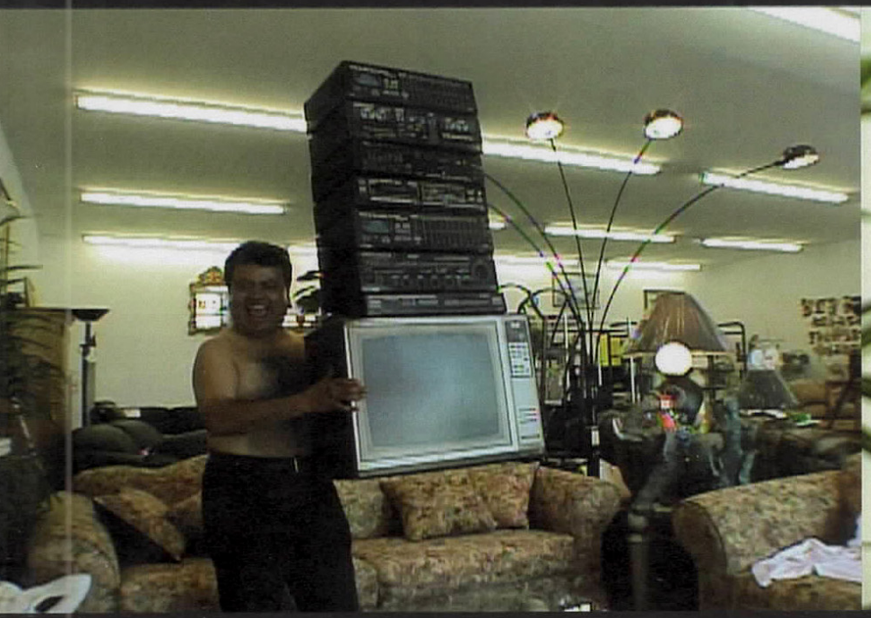
New Décor
(2001)

New Décor is a three-channel video-installation for which Okón asked permission to use a furniture store in L.A. as the stage for an improvisational soap-opera.

Three cameras were set up so as to make evident the process behind the production. In the final installation, three video rear-projections onto free-standing screens are arranged to occupy the exhibition space so that spectators can walk around them, emphasizing the feeling of front and backstage. The amateur actors were simply recruited off the streets and at the store during the four-hour period in which the piece was shot and they were asked to improvise on stock soap opera scenes ("the love triangle scene," "the painful breakup scene," "the mother-in-law vs. daughter-in-law rivalry scene," etc.) incorporating their own life experiences. The possibilities were endless, and the outcome of this artifice as unpredictable as life.



Dialogue excerpts from *New Décor*'s Love Triangle scene: *Look at the way you have her, that's why you sent me to the store: so you can bring her in, huh? Why is she all butt-naked? // Nothing, come on! // My sister is gonna come over and she is gonna see her all butt-naked. Why do you always have to be doing sick maniac things?*



Dialogue excerpts from *New Décor*'s Breakup scene: *Well, you should do that, why don't you pack your bag and walk out the door. Do you like that? Or do you want me to withdraw all the money out of the bank too? You want me to take the car away from you? Do you want me to sell the house and then spend all the money in Miami? New York, baby? Perhaps France? I mean it's up to you.*

Monologue excerpts from *New Décor*'s Daughter-in-Law scene: *And then my mother-in-law had to give this thing to me! Ugly short piece of shit! She couldn't even wear a dress to my wedding, no she wore a stinky piece of shit second-hand bloody leisure suit! Ughhh! Stupid woman! But no, for her son Froilan she had to get a dress, she wore a dress for his wedding. Nooooo, she had to wear an ugly fucking pant suit for mine, bitch!*

Coyotería
(2003)

Coyotería is a performance and one-channel video-installation re-make of Joseph Beuys' 1974 piece *I Like America and America Likes Me* (where Beuys lived with a coyote for a week in the Rene Block Gallery in New York). For this piece, Okón paid a human "coyote" to act as a canine coyote. Ironically, while Beuys used the coyote to symbolize pre-Colonial spirituality in the American Continent, the term "coyote" was originally used by the Aztecs to refer to colonial, wealth-hungry Europeans and has evolved to refer to a man who is hired to "get things done" at a price (i.e. facilitate official paperwork and bureaucratic procedures as well as to take immigrants across the US-Mexico border). Okón stood in for Beuys, and replaced the felt, the shamanic staff and the Wall Street Journal with a synthetic comforter, a police baton and TV Guides.

Chocorrol
(1997)

Chocorrol is a one-channel video in which a Xoloitzcuintli (Mexican hairless dog) copulates with a French Poodle. This canine porn documents the entire sexual act between the bitch and the artist's own stud. Since human perceptions about race translate into the need for dog "purity," no one allowed their French poodle to copulate freely with a Xoloitzcuintli-Okón had to promise the owner that the bitch would not become impregnated and give birth to "monstrous mongrels," and pay him for her "acting" services.

Bocanegra
(2005-2007)

Bocanegra is a video-installation that occupies a room and is divided into four sections. The title Bocanegra refers to a group of Nazi aficionados who named their organization after the Mexico City street where they hold weekly meetings. The group is an odd amalgam of the offspring of Nazi immigrants, true fascists, World War II history buffs, fetishists, and weekend hobbyists who would surely have fallen foul of "real" Nazi racial diktat. Okón gained their trust and convinced them to collaborate in a series of orchestrated situations, which were recorded on video.

Bocanegra: A Walk In the Park consists of five flat-screens set up in the shape of a pentagon, surrounding the viewer with images of group members wearing their original antique uniforms parading in goose-step around a local park, their march trapped in a never-ending loop, headed nowhere.

Bocanegra: The Salute, is a one-channel video, on a monitor placed on the floor, where one by one, all the members of the group salute the camera Nazi style.

Bocanegra: The Movie, is 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 sexually aroused by the mere look of Nazi paraphernalia and by Hitler's portrait. The movie's campy tone makes it hard to tell wether it takes itself seriously, if it is self-parody, or both.

Bocanegra: The Gathering, is a large projection where the same group celebrates their march with drinks at their weekly meeting point. Besides performing bomb evacuations, allegiance ceremonies and songs in broken German, they discuss their ideas and beliefs only to find out they disagree on most points. The evening ends in fighting and even crying. This descent into bathos is an antithesis to the heroized sublimity of Leni Riefenstahl's 1936 Triumph of the Will.

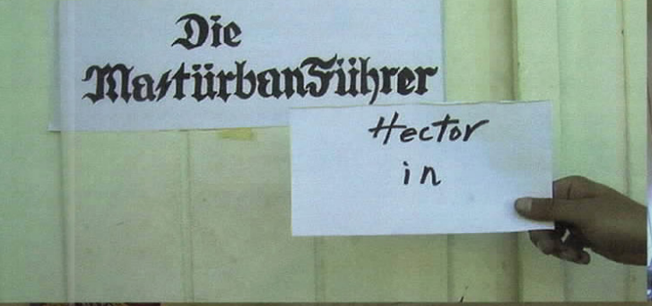
DEUTSCHLAND
ERWACHE

ERWACHE

ERWACHE

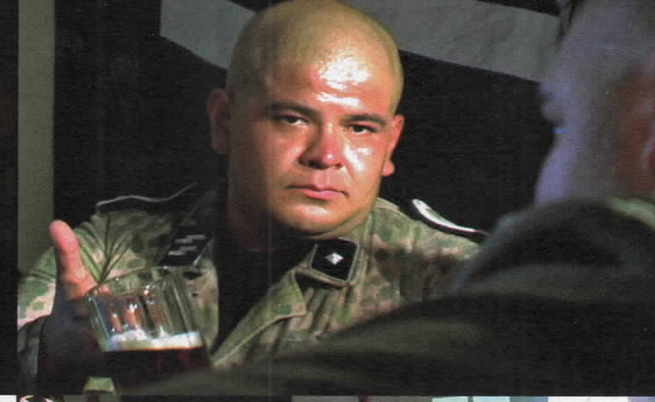
DEUTSCHLAND
ERWACHE

DEUTSCHLAND
ERWACHE



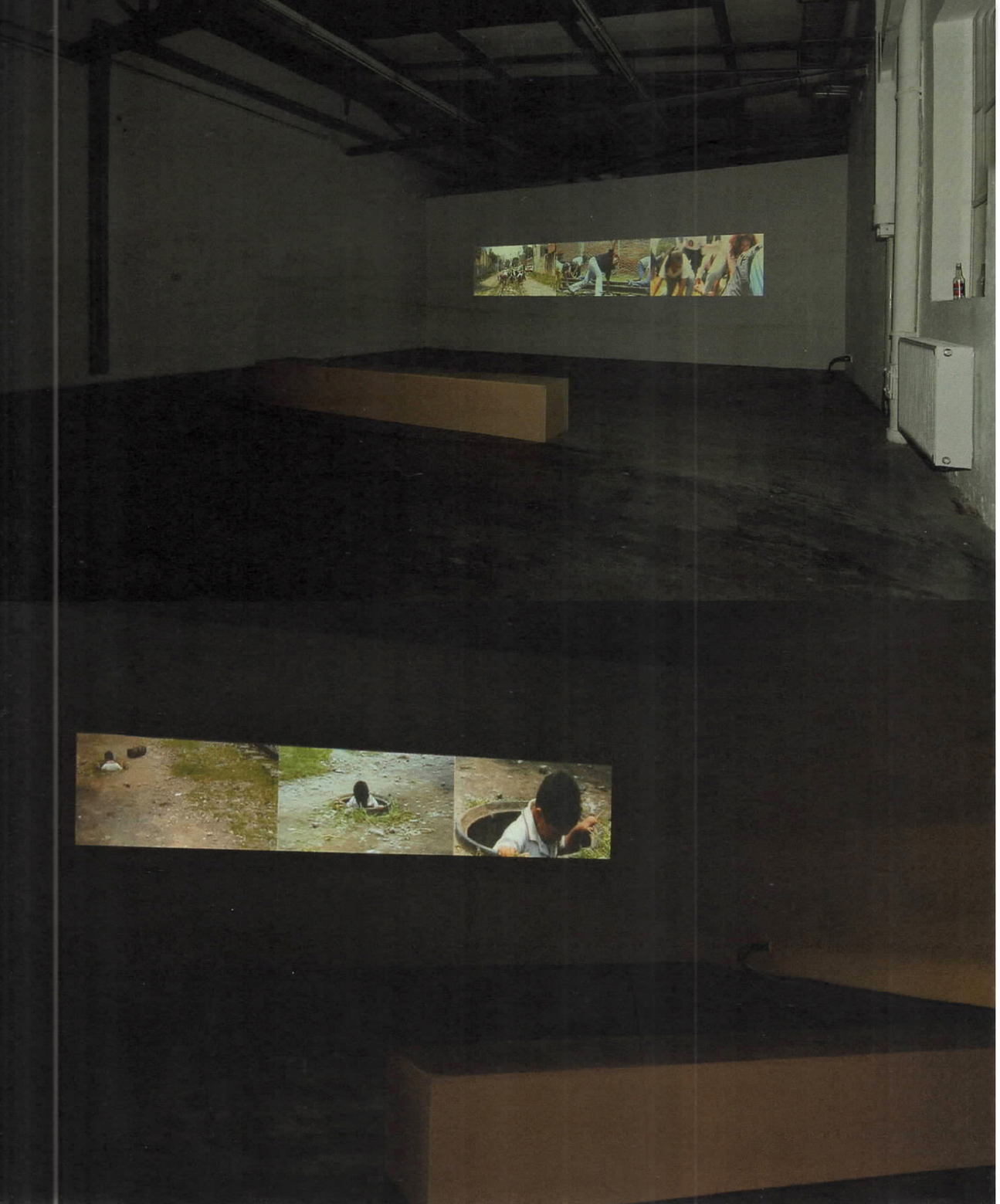
Extracto del monologo de *Bocanegra: La película*: *¡Ay! Ahora si voy a eyacular. Voy a tener que ponerme doble gorro porque si no los salpico porque voy a tener orgasmos. Estas cosas me hacen tener orgasmos.Ya me eyaculé. No! Mein Kepi! Himmel Gott mit Umpf, auf wiedersehen!*

Monologue excerpts from *Bocanegra: The Movie*: (Translated from Spanish): *Ah! This time I'm going to ejaculate for sure! I'm going to wear double condom, otherwise I'll squirt on everything because I'm going to have orgasms. These things make me have orgasms! Ah, I've ejaculated on it! No! Mein Kepi! Himmel Gott mit Umpf, auf wiedersehen!*



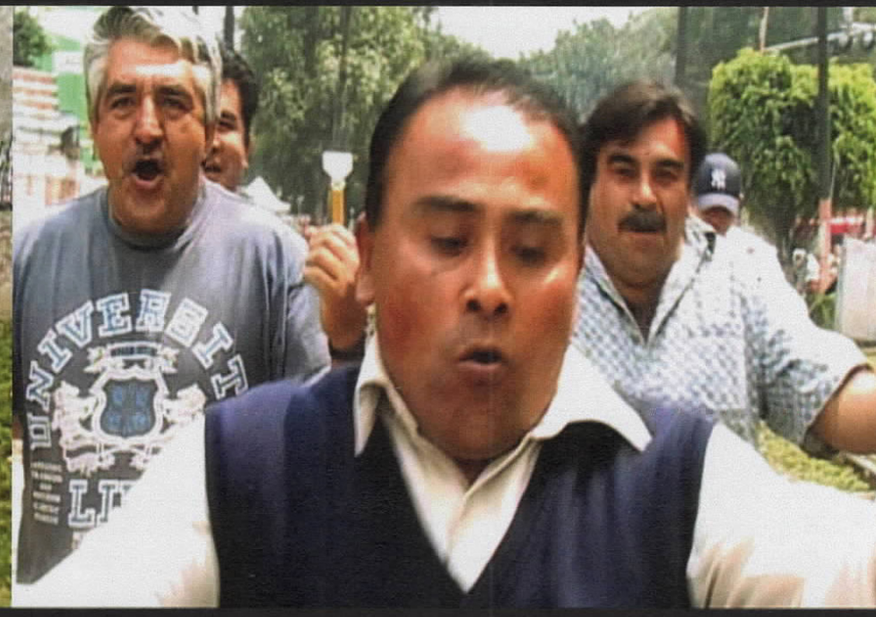
Extracto de los dialogos de *Bocanegra: La Reunión*: *Cuando nací en mi cuna había una aguila nazi. Para mi esto es más que una pinche religión. // Le gente de Oaxaca es aria. // Mientras separes y produzcas una raza que es todavía mejor, es ario. // Entonces, ¿los judíos eran arios? // La mayoría. Se casaban entre ellos. // ¡No! // Bien lo dice uno de los discursos del Führer, mientras no cometas el error de mezclar tu sangre con sangre inferior eres ario. // Los Aztecas eran puros, simplemente no tenían mezclas. No se mezclaban con los Olmecas ni con ninguna otra raza. Vamos a decirlo así, ser ario es respetar a tu raza.*

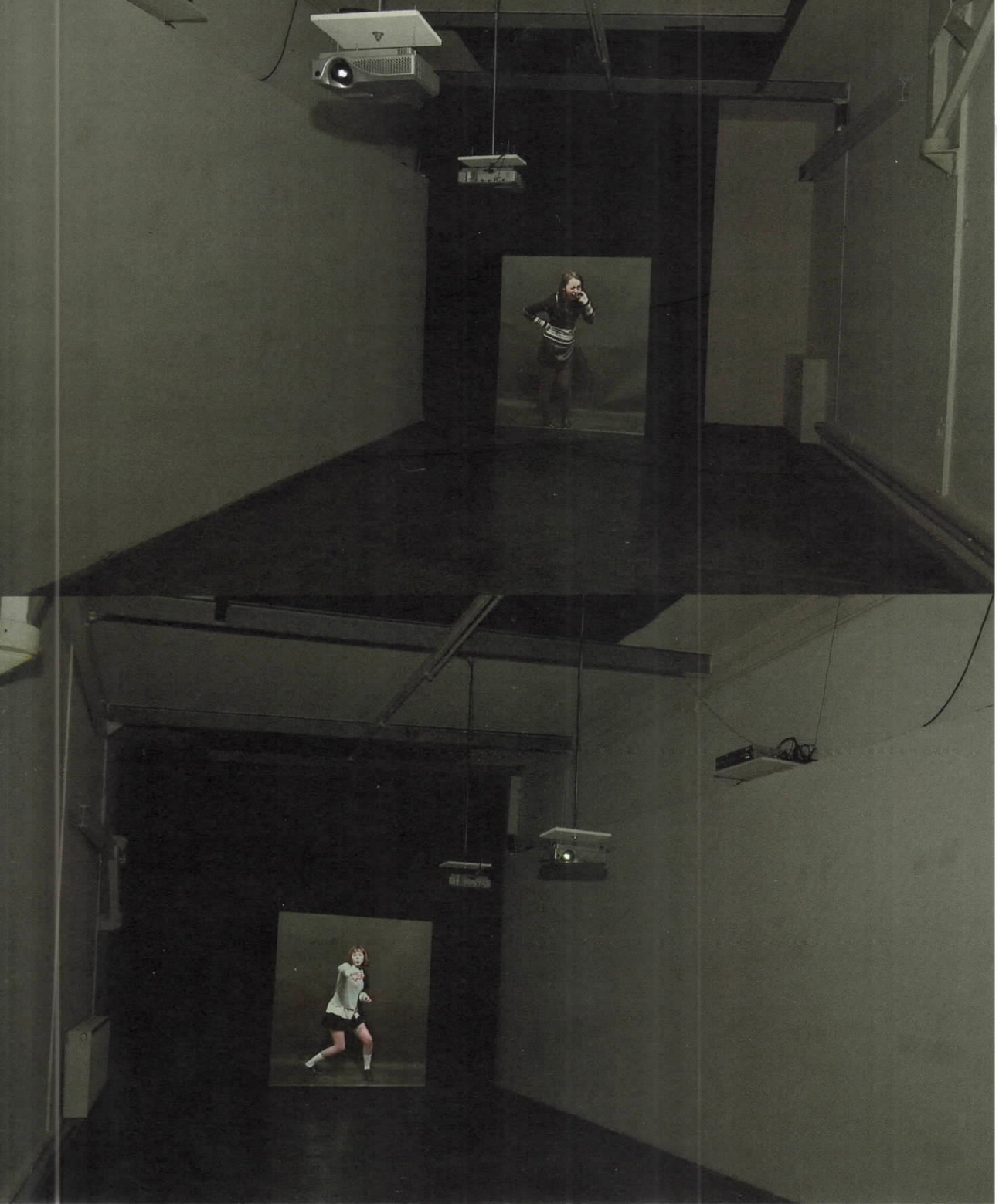
Dialogue excerpts from *Bocanegra: The Gathering* (Translated fromSpanish): *When I was born there was a Nazi eagle in my cradle. For me this is more than a fucking religion! // The people in Oaxaca are Aryan. If you segregate and produce a better race, then you're Aryan. // So, then Jews were Aryan? // The majority. They marry only amongst themselves. // No! // Look it says it clearly in one of the Führer's speeches that as long as you don't make the mistake of mixing your blood with inferior blood, you're Aryan. The Aztecs were pure: they simply did not mix. They didn't mix with the Olmecs or any other race. Let's put it this way: to be Aryan is to respect your race.*



Lago Bolsena
(2004)

For *Lago Bolsena*, a 3-channel video-installation, Okón worked with a whole block of people from Santa Julia, a supposedly ill-reputed and so-called "dangerous" neighborhood in Mexico City. After going door to door, all the neighbors from the block agreed to participate in a collective performance. The premise for the performance was that the inhabitants were "savages" from an isolated community, and Okón, along with the camera crew, were the anthropologists documenting this community's lifestyle. The performance itself (the supposed rituals and customs of the tribe etc.) was developed collaboratively with the neighbors. The documentation results in three projections forming a line: the first one is shot in extreme close-up, the second in medium shot and the third is a wide-shot, all capturing the exact same moment from different angles. This zoom-like form is a stand-in for both colonial invasion and for the supposed scientific method of traditional anthropology, which moves deductively from the particular (micro) to the general (macro).





Cockfight
(1998)

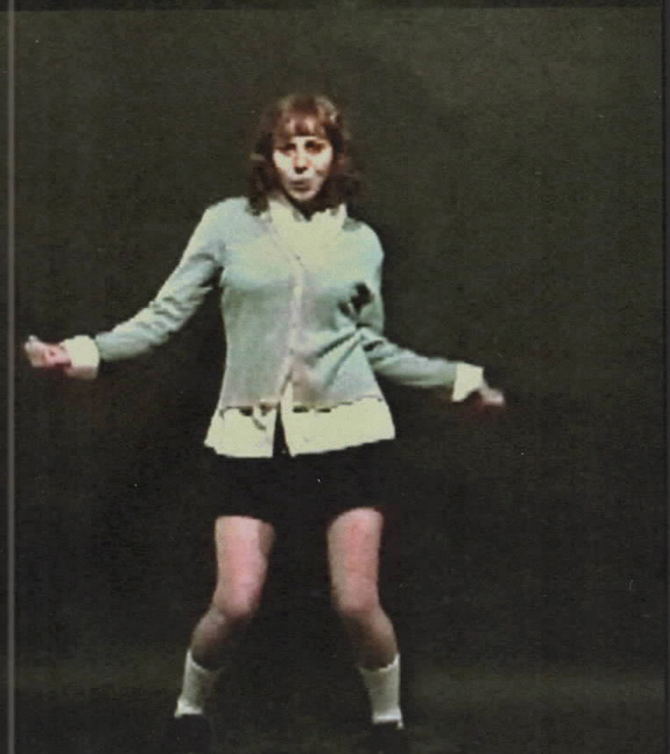
Cockfight is a two-channel video-installation where two life-size projections of young women face each other. They are screaming, insulting, gesturing and cat-calling one another. They satirically improvise imitations of the way men yell-out insults and dirty jokes amongst themselves, or directed towards women. The girls imaginatively appropriate male aggression to turn it into an over-the-top game and dance, which culminates in the sensual enjoyment of the nonsensical and poetic language they've created.

Extracto del diálogo
Video 1

Con ese culo has de cagar bombones.
Huevitos pa tu culote.
¡Huevos!
¡Tienes cara de verga, pinche peluda!
Has de tener moscas en la cola.
Tu nariz parece una verga erecta.
Inflame la boca a pedos, pinche puta.

Extracto del diálogo
Video 2

¡Traga verga, traga verga, traga verga!
Pinche cara de cachamocos.
Te apesta el sope.
Te apestan los dos sopes.
¿Qué me ves?
¿qué tengo miembros en la cara?
¡Rascate el culito!

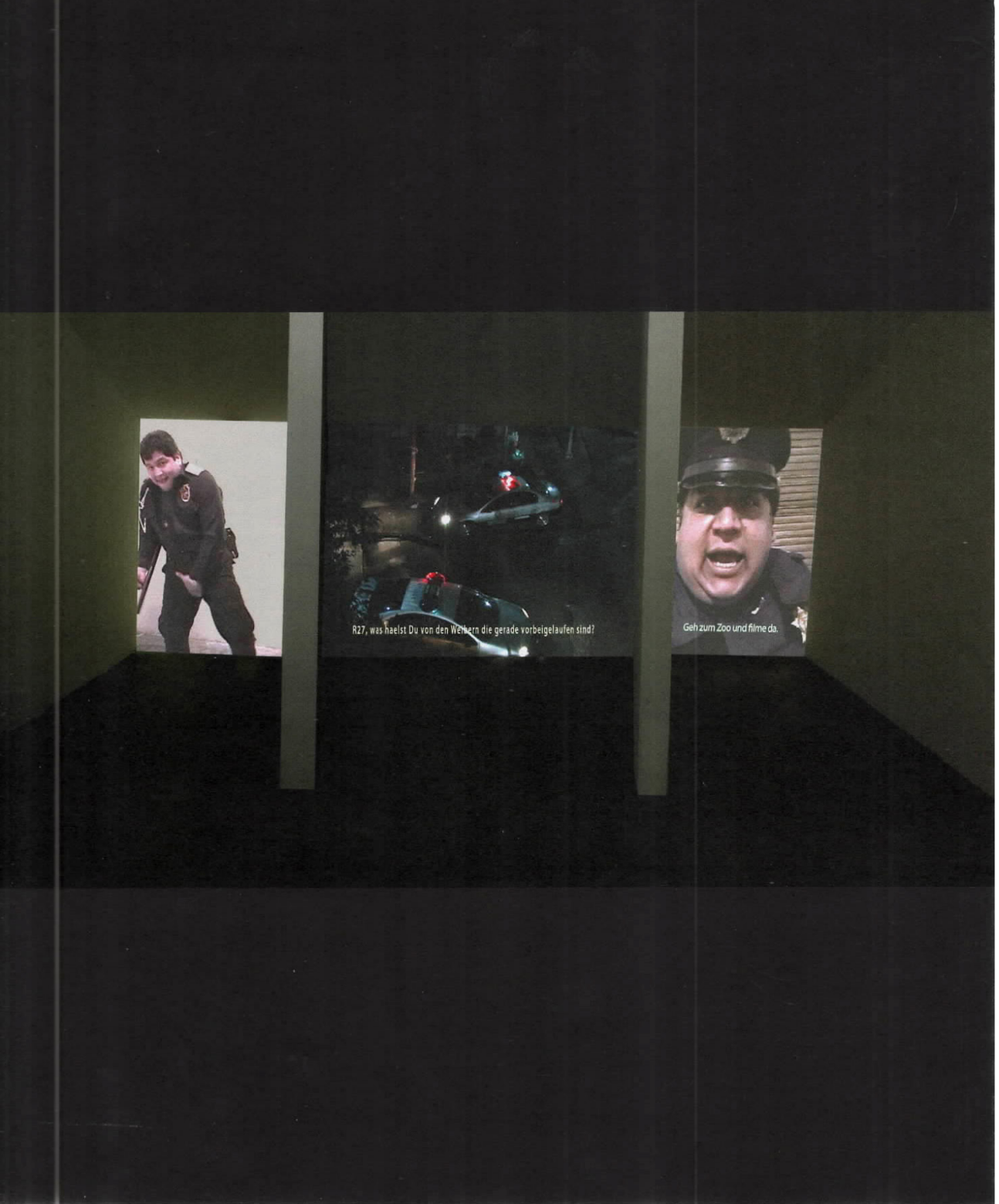


Dialogue excerpts from
Video 1
(Translated from Spanish):

With that ass you must shit marshmallows! Balls!
Balls for your fat ass!
Your face looks like an ass, fucking hairy bitch!
You have flies on your anus!
Your nose looks like an erection.
Fill my mouth with farts fucking cunt!

Dialogue excerpts from
Video 2
(Translated from Spanish):

Suck cock suck cock suck cock!
Fucking bugger face.
Your armpit stinks!
Your two armpits stink!
What you looking at?
Do I have dicks on my face?
Scratch your little ass!



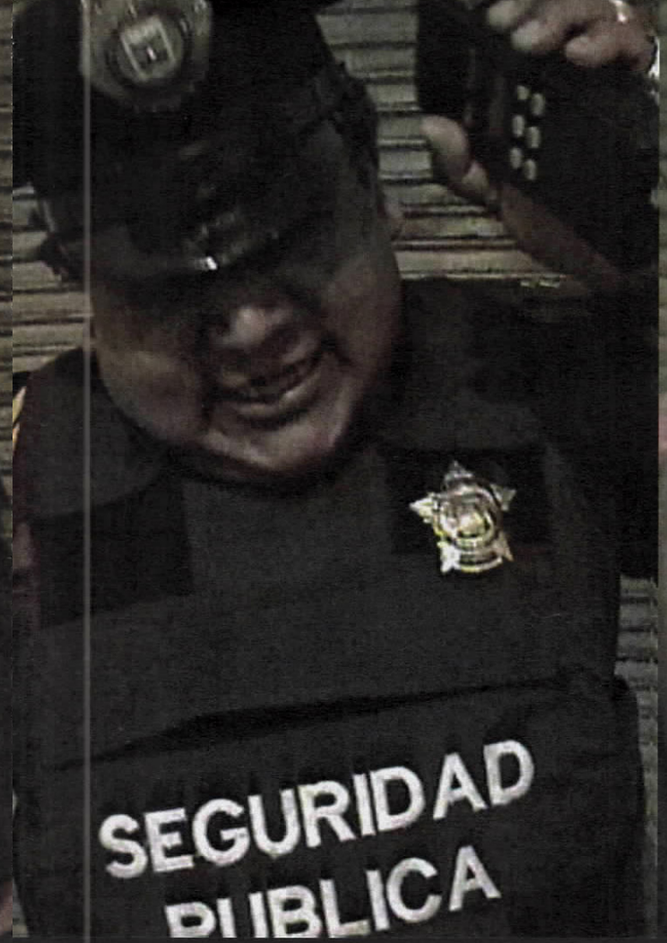
Oríllese a la Orilla
(1999-2000)

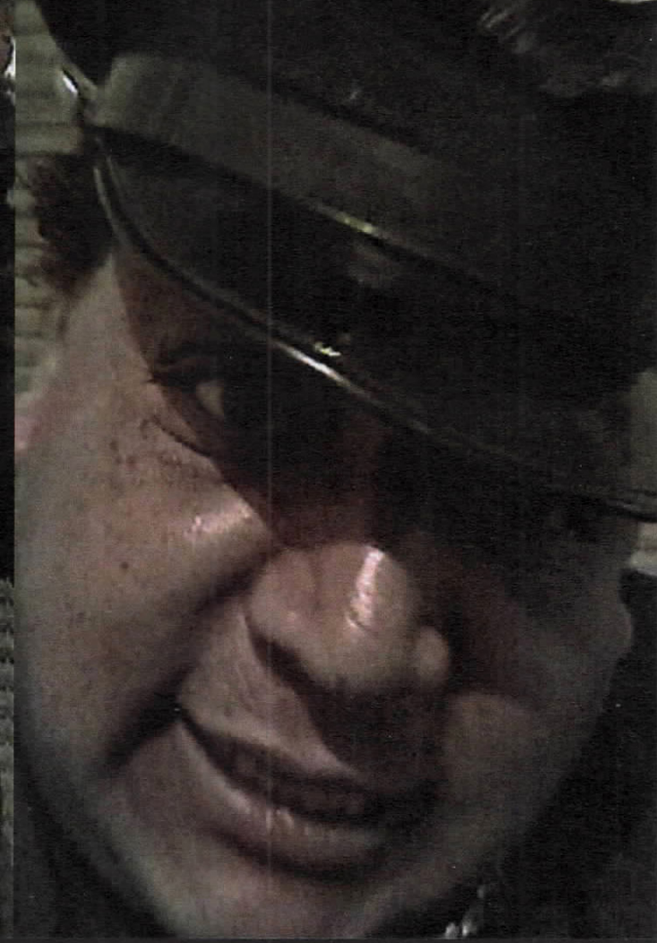
Oríllese a la Orilla is a series of six video projections in which Mexico City policemen are documented in situations with variable modes and degrees of manipulation. Three of them were included in this exhibition:

In *Poli I*, Okón arranges a confrontation with a policeman causing an absurd fight that starts with an argument of whether he is allowed to point the camera at the policeman and escalates into an array of violent, yet playful, insults that expose many of the social conflicts, prejudices and resentments common in the city.

For *Poli II*, Okón, with the help of a walkie-talkie, intercepted a highly sexualized radio conversation between two policemen as they sat in their parked patrol cars and discussed their plan to invite some girls to have sex with them.

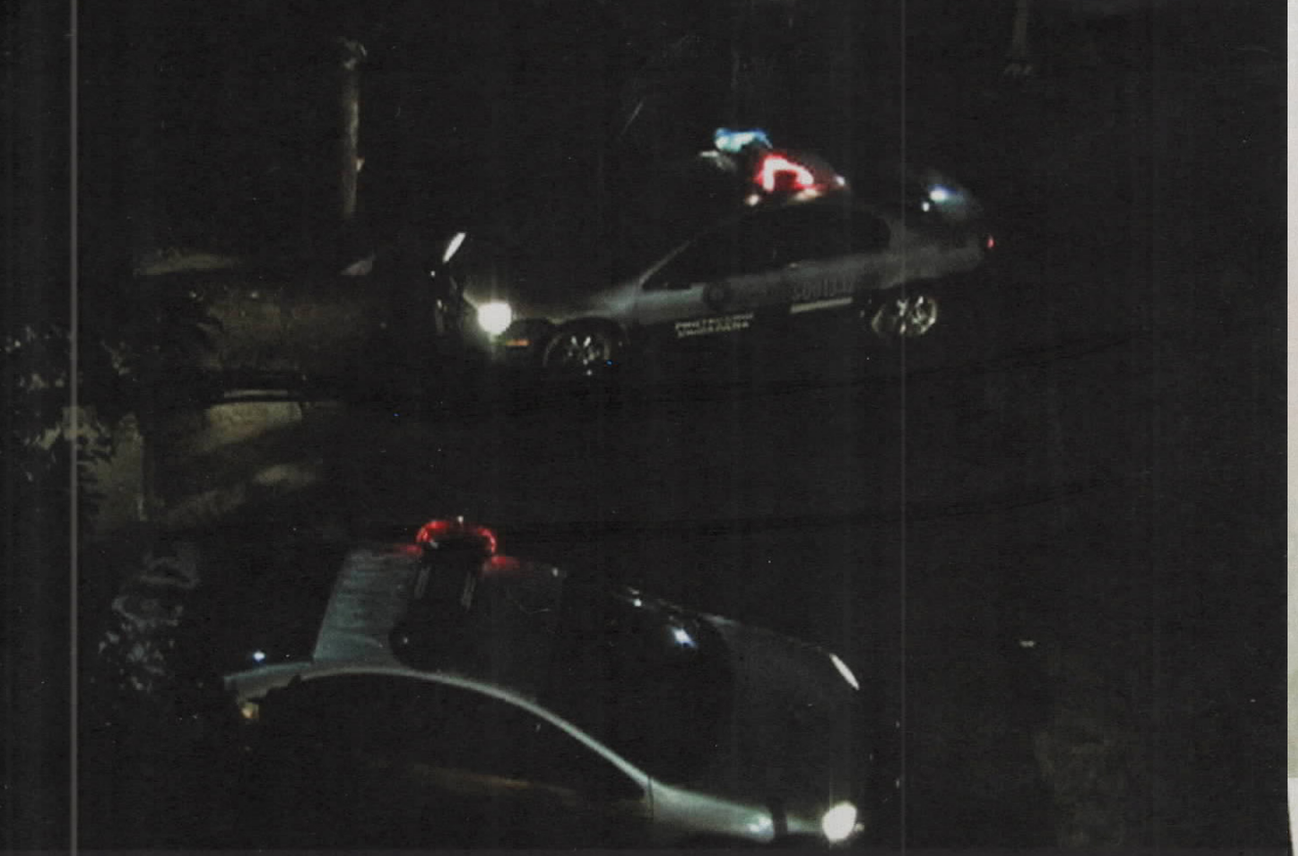
Poli IV features a policeman who was simply asked to give a demonstration of his baton for the camera. He puts on an impressive performance intertwining his weapon handling abilities with short, but intense, interludes of crotch rubbing.





Extracto del diálogo de *Poli I* : *Pinche joto maricón, vístete como hombre. ¿Pus qué no te has visto? // Sí, me veo todos los días y ¿qué tengo de malo? // ¿Qué, se te hace bonito traer un lente y ya crees que es tu diversion cabrón? // No es ninguna diversión, es mi trabajo. // Me cae de madre que hasta que no les parte uno la madre entienden. Pinches vagos arrogantes, poca madre, hijos de la sociedad. La sociedad ya esta harta de ustedes cabrones. // Al revés, ya esta harta de ustedes que nos deberían de estar cuidando. // Gente como ustedes es por lo que nos esta llevando la chingada, farmacodependientes, drogadictos.*

Dialogue excerpts from *Poli I* (Translated from Spanish) : *Fucking faggot, dress like a man! Have you looked at yourself? // Yes I see myself every day, what's the problem? // What? You think that just because you have a camera you can have fun? // I'm not having fun, this is my job. //Unless one kicks your ass you don't understand. Fucking arrogant bums! Sons of high society! Society is tired of you. // On the contrary, it's tired of you, who should be protecting us. // People like you are the reason everything's going to hell, pharmaco-dependants, drug-addicts!*



Extracto del diálogo de *Poli II:* *R27, ¿Qué te parecieron esas chicas que acaban de pasar? // Tienen buen trasero, están como para comerselas uno. // Préndete la sirena para llegar en chinga, no se les vayan a quitar las ganas de coger. // Sirve que las agarramos en su mero punto. Si no quieren, pues va a ser a la de a huevo.*

Dialogue excerpts from *Poli II* (Translated from Spanish): *R27, what do you think about those chicks who just went by? // They have great asses, I would love to eat them up! // Turn on the siren to get there faster, or they won't wanna fuck anymore. // Yeah, so we get them while they're horny. And if not, we'll make them.*

They Became What They Beheld

(Consideraciones fragmentarias en torno a los *desfases* de Yoshua Okón)

Fernando Castro Flórez

"Epworth, Inglaterra (UPI). Minutos después de que una cuadrilla de obreros colocara una capa de asfalto en la calle principal de esta pequeña ciudad de Midlands, otra cuadrilla apareció y empezó a quitarla. "Es una pura coincidencia que ambas cuadrillas estuvieran trabajando al mismo tiempo", dijo un oficial local. "Lo cierto es que había que hacer ambos trabajos""[1].

Gamberrismo para todos los públicos.

El gamberrismo no pasa de moda, en última instancia, es la pulsión que pretendiendo desmantelar la cultura termina por sobrecodificarse en una singular escena de lo (post)heroico. El merodeo juvenil, marcado por la pose de la rebeldía, necesita, para no quedar en la mera declamación (consentida) del clásico o aborigen "caca culo pedo pis"[2] , de un límite normativo o tabú que alguien, individuo o colectivo, esté dispuesto a mantener firme. Sin duda, lo peor para la actitud provocadora es conseguir el acatamiento "muelle", la palmadita en la espalda y, finalmente, la integración mediático-museal con todos los honores. Hay demasiados artistas que han realizado el Master en sabotaje. No es necesario describir minuciosamente la deriva de la crítica artístico-política en consignas decorativo institucionales o la transformación, vertiginosa, de algunas estrategias del cuestionamiento del género en franco infantilismo, lo que es peor, pseudo-psicoanálisis, vale decir, demanda obscena de un pañal suave y ligero para todos los culitos. Por ello, cuando aparece un artista, como es el caso de Yoshua Okón, que consigue atravesar ese territorio estético, auténtica mermelada vomitiva, articulando una obra tan crítica

cuanto humorística, es, ciertamente, motivo de regocijo incluso de los críticos que, según dicen en el mentidero, tenemos tendencias "sádicas". Desde la instalación *Danesa 33* (1996) en una heladería de México, en la que presentó a unos extraterrestres con grotescas pelucas y narices porcinas, hasta la videoinstalación *A propósito* (1997), realizada con Miguel Calderón, en la que aparecían robando los equipos estereofónicos de una serie de automóviles aparcados en al calle, o las fabulosas grabaciones de policías (*Oríllese a la Orilla*, 1999-2000) entregados a su característica agresividad (vigilados, sin venir a cuento, por la cámara que se vuelve contra el sujeto disciplinador) o bailando a lo Michael Jackson tocándose, con perdón, las pelotas, Yoshua Okón ha desplegado una obra sarcástica enormemente eficaz. Cuando triunfa, planetariamente, la estética del *reality show*, este artista decide hacer el exhibicionismo de lo delictivo, en una clave acaso cercana a la ya famosa performance *El préstamo* (2000) del guatemalteco Aníbal López en la que atraca a un incauto a punta de pistola. Sabemos que en lo más radical de la subjetividad y de la experiencia hay un cierto momento inicial de locura: "la dimensión de *jouissance*, de negatividad, de la pulsión de muerte, y *no* la dimensión de la verdad"[3]. Puede que el goce sea el resultado de una *renuncia total a los placeres ordinarios* y, así, en el "fascismo difuso" que nos rodea retorna una suerte de *movilización total* que es, en realidad, el más perverso modo de la servidumbre[4]. No puede sorprender que el miserabilismo cultural de las instituciones sea, a su manera, solidario con las travesuras del llamado "arte joven" En el tiempo, por emplear un término de Naomi Klein, de las McProtestas (iguales en todas partes), cuando el movimiento contestatario apenas puede generar comunidad[5], algunos creadores mean contra el viento del idealismo: sin miedo a que les salpique. Cuauthemoc Medina ha señalado que el terreno de juego del arte contemporáneo mexicano es una negociación entre los extremos de la seducción y la crítica, "la brutalidad y la delicadeza, la crítica y la estetización"[6]. La broma se impone sobre la intencionalidad política[7] o, en todo caso basta con considerar a los políticos, como hace Yoshua Okon en *Staphylococcus* (2004), como una bacteria, esto es, una enfermedad ante la que hay que estar convenientemente vacunado. Los sonrientes rostros de los candidatos políticos mexicanos amalgamados transmiten, más que nada, un aura siniestra, mostrando, sin ningún tipo de consigna, que tras esos rostros convenientemente maquillados se encuentran las más sórdidas intenciones. Tampoco podemos calificar como "ejemplar" el comportamiento del propio Okón que, como he indicado, actúo como un vulgar atracador, auxiliado por Miguel Calderón, provocando al espectador con algo que da igual si es real o simulado[8]. La *perversidad* aparece de nuevo en *Chocorrol* (1997), ese anómalo cruzamiento de perros, donde se cuestiona la "pureza" o la *mexicanidad*[9].

Teatralización perversa.

La teatralización social ha llevado a una suerte de *ética de la estética*[10]; estamos obsesionados por demostrar nuestra existencia aunque sea haciendo pública nuestra *perversidad*, potenciando los "rituales de la transparencia"[11]. El arte moderno lanza su último cartucho en una dilatada "desaparición" en la que pretende recuperar el poder de lo fascinante y lo que en realidad ocurre es que los gestos quedan presos de la comedia de la *obscenidad* y la *pornografía*: "la obscenidad y la transparencia progresan ineluctablemente, justamente porque ya no pertenecen al orden del deseo, sino al frenesí de la imagen. En materia de imágenes, la solicitación y la veracidad aumentan desmesuradamente. *Se han convertido en nuestro auténtico objeto sexual*, el objeto de nuestro deseo. Y en esta confusión de deseo y equivalente materializado en la imagen [...] reside la obscenidad de nuestra cultura"[12]. En la actualidad proliferan las *figuras de la obscenidad*, a las que no es ajeno el trabajo de Yoshua Okón, con una insistencia en los procesos sexuales, la revelación de lo traumático o la ambivalencia (gozo-padecimiento) del narcisismo. En la novela *The Atrocity Exhibition*, James G. Ballard, en esa ciudad inundada por imágenes de accidentes automovilísticos, asesinatos, astronautas y crímenes de guerra, el personaje del doctor Nathan sostiene que el sexo es ahora un acto conceptual, "las perversiones son completamente neutras –de hecho, la mayoría de las que yo he probado están ya caducas. Necesitamos inventar una serie de perversiones imaginarias sólo para mantenernos en activo". Con todo, en los *escenarios plásticos* lo que predomina es una *cotidianeidad alterada*, en la que parece como si la banalidad estuviera sacralizada y la intimidad transformada en escenario expositivo. Esa banalidad en la que el territorio subjetivo ha terminado por transformarse en completa oscilación[13], puede llevar, por rechazo, a una concepción del arte, más allá de la experiencia situacionista o del conceptualismo, como una cripta[14], en el que puede protegerse un bloque de realidad. Difícil vida, en verdad, la del guardián de la tumba: necesitado de buenas dosis de maldad, astucia y diplomacia. Aunque del sótano puede aparecer *otro personaje*, el tarado, el exhibicionista, el artista que no duda en reconocer que lo que está haciendo es una gamberrada.

Parodias intempestivas.

Es manifiesta la ambigüedad de las actitudes artísticas contemporáneas, resultando difícil saber si son formas de la resistencia semiótica, poses de franca decadencia revolucionaria o gestos de cinismo en los que la teatralización ha sustituido a cualquier estrategia crítica. Los radicalismos terminan por confesar su *estructura paródica*, la abstracción deriva hacia una ornamentalidad auto-satisfecha y el conceptualismo revela, en muchos casos, una impotencia ideológica mayúscula. "Sencillamente, resulta difícil creer las repetidas advertencias de que el final está cerca, en particular cuando quienes hacen esas advertencias han sentado la cabeza y se han instalado confortablemente en sus propias instituciones. Buena parte de la actividad que en cierto momento se consideró potencialmente subversiva, más que nada porque prometía un arte incapaz de mercantilizarse, es ahora completamente académica"[15]. Junto a la fetichización, compulsiva, del documento (simultánea a la mixtificación de la procesualidad) va cobrando una importancia inusual la *parodia*, como es manifiesto en las performances y vídeos de Yoshua Okon. Conviene tener presente que es imposible representar una parodia convincente de una posición intelectual sin haber experimentado una afiliación previa con lo que se parodia, "sin que se haya desarrollado o se haya deseado una intimidad con la posición que se adopta durante la parodia o como objeto de la misma. La parodia requiere cierta capacidad para identificarse, aproximarse, y acercarse: implica una intimidad con la posición que en el acto mismo de reapropiación altera la voz, el

posicionamiento, la performatividad del sujeto, de manera que la audiencia o el lector no saben exactamente donde está una, si se ha pasado al otro bando, si permanece en el suyo, si puede ensayar otra posición sin caer presa de la misma durante la representación"[16]. Si en la parodia hay una relación de deseo y ambivalencia, en la proliferación de los estilos plagiarios no aparece más que un patético anhelo de notoriedad, una urgencia por conseguir, a toda costa, la fama, por precaria que esta sea, asumiendo, una ironía, en sí misma desgastada, que, finalmente, funciona como una coartada[17]. Una situación bastante común es aquella en la que el artista se toma a sí mismo como motivo para la *trasgresión paródica*[18] o cuando recurre como en *Coyotería* a una referencia "heroica" de la Historia del Arte: el misticismo *beuysiano* se transforma, de forma grotesca, en un comentario sarcástico sobre aquellos que abusan de los que anhelan, cruzando la frontera, encontrar una "vida mejor". Lejos del totemismo post-romántico emergen una serie de preguntas sobre un presente conflictivo, intentando *intempestivamente* que lo "canonizado" pueda hablar aunque sea a partir de un *acto deconstructivo* o, en otros términos, una parodia lúcida socava una obra de arte transformada en "elemento litúrgico".

El deseo simulácrico de lo real.

Situados en lo que Baudrillard llama *grado Xerox* de la cultura, no decrece la *ebriedad del consumo ocular*, siendo manifiesto que, en una época de vertiginoso "amor a la obscenidad"[19], lo fotográfico es, en el basto campo artístico, casi hegemónico. La cacería no tiene fin. "La compulsión fotográfica –el "*saqueo fotográfico del mundo*" (Sontag)- viene propiciada por la facilidad procesual, por la disponibilidad, pero también por el atractivo icónico y sentimental de la magia de la evidencia, por la modalidad temporal que el instante fotográfico promueve, convirtiendo el mundo entero en botín interminable"[20]. El botín es actualmente, una vez más, lo cotidiano[21] : triunfa e hipnotiza el *deseo de lo real*. Sigfried Kracauer señaló, en su ensayo "Fotografía", publicado en 1927, que el pensamiento historicista surgió más o menos en la misma época en la que hizo aparición la moderna tecnología fotográfica; en cierto sentido, el recurso a la fotografía es el juego de vida y muerte del proceso histórico: "Lo que las fotografías, con su pura acumulación intentan proscribir es la recolección de muerte, que forma parte de toda imagen-memoria... El mundo se ha convertido en un presente fotografiable, y el presente fotografiado se ha vuelto completamente eterno. Aparentemente arrancado de las garras de la muerte, en realidad ha sucumbido más aún a ella"[22]. Afectados por la *amnesia fotográfica* nos aferramos al presente por banal que este sea. En una entrevista con Javier Díaz-Guardiola, Yoshua Okón señala que la cuestión aglutinadora de toda su obra es la del sentido *altamente ficticio* que tenemos de la realidad. En último término, "realidad y ficción no son categorías aisladas o abstractas, y el reduccionismo a la hora de enfrentarse a ellas puede limitar mucho la percepción"[23]. No hay que ser muy perspicaz para ver que han proliferado, en el terreno de las artes, las *tácticas melodramáticas*[24] y ejercicios continuos de maquillaje[25], intentando, tal vez, en vano, competir con el imperio del patetismo establecido por el *reality show*. Baudrillard comparó a los concursantes de *Gran Hermano* con el *portabotellas* duchampiano, pero también son *Criaderos de polvo*, lugares (subjetivos) de sedimentación azarosa[26].

Sabemos que esa comparación no es forzada, sino que son muchos los artistas, desde Manzoni a Alberto Greco o Kounellis, que han decidido *exponer la vida*[27]. Se trata de esa mencionada *reformulación del realismo* que ya no tiene que ver con lo figurativo-académico sino con la desnudez de lo que "acontece", siendo, en una perspectiva simplificada, la integración, humorística o cercana al bostezo, de *cualquier cosa*. "La desintegración del signo –que parece ser el gran asunto de la modernidad- está ciertamente presente en la empresa realista, pero de una manera en cierto modo regresiva, ya que se hace en nombre de una plenitud referencial, mientras que, hoy en día, se trata de lo contrario, de vaciar el signo y de hacer retroceder infinitamente su objeto hasta poner en cuestión, de una manera radical, la estética secular de la "representación""[28]. Más allá de la voluntad de sentido surge un placer en la enunciación, de raigambre minimalista, de que *what you see is what you see*, por emplear los términos de Frank Stella. Bien es verdad que el *nominalismo obsesivo* ha sido sometido a una táctica de tergiversación que intenta mostrar lo paradójico de eso que parecería *obvio*. Debemos tener en cuenta que la *descripción*, entendida en la situación contemporánea, supone un copiar lo que ya está copiado, una travesía entre los simulacros y la vertiginosa expansión de una cartografía fotográfica del mundo, en ese impulso a "captar el momento". La fotografía *produce lo real*, crea unas condiciones fabulosas de visión[29], pero también vela, en su enfoque, aspectos del mundo, inmediatamente declarados marginales. Nuestra cultura de la *apropiación* recurre, entre otras cosas, a la parodia y al *bricolage* para intentar deformar el original[30], algo que hace con mucho sentido del humor Yoshua Okón. *New Decor* (2001) es una síntesis muy lograda de la estética del *reality*; Okón construye una *soap opera* con "actores" reclutados en la calle a los que pide que interpretaran dentro de una tienda de muebles una serie de escenas estereotipadas sobre el amor, la ruptura o el encuentro. Todo es tan impredecible como la vida, pero, esto es lo más importante, la realidad está *sobreactuada*. Una mujer "dialoga", al borde de la demencia, con un conejo de peluche, una pareja finge una discusión que termina subiendo de tono. La filmación desde tres puntos de vista de esa realidad artificial subraya, por si fuera necesario, la dimensión grotesca del artificio.

Secuestrados por la pantalla.

En este mundo de duplicaciones y plagios, Warhol, el gran maestro del escaparatismo, nos enseñó a vender, lisa y llanamente, glamour, aunque estuviera, desde el principio, "falsificado"[31] y, más recientemente, Natascha Kampusch ha demostrado que existe un deseo de pasar del secuestro "real" a la jaula catódica. Aquella joven austriaca que había sido encerrada en un zulo a escasos metros de su casa paterna tenía preparados todos los gestos y todas las respuestas para las *entrevistas* que soñaba. Estamos saturados, literalmente, de las pulsiones de los concursantes de los programas de *tele-realidad*, de todos aquellos que gimotean antes de enfrentarse al karaoke, esos patéticos que se abrazan a sus familiares como si estuvieran a punto de ser ejecutados. Son hiperconscientes de la farsa, saben, por supuesto, que hay que contestar *después de la publicidad*[32]. Los actores improvisados de Yoshua Okón no se comportan como cínicos ni son unos estrategas de la lágrima, sino que están totalmente incapacitados para liberarse del *conductismo mediáti-*

co; se comportan como si estuvieran intentando pasar un *casting*, deseosos de agradar, dispuestos incluso a hacer el ridículo sin miedo. En sus vídeos que tienen algo de *situación construida*[33] aparece un frenético deseo de lo real que, sin embargo, termina por desplegarse como una farsa enrarecida. Nuestra sociedad permisiva somete, a pesar de las apariencias, todo a reglamentación y por doquier surgen prohibiciones[34]. La dimensión *paradójica* de la ideología liberal y la obsesión represora conforma un *double-bind* y, por supuesto, da lugar tanto al *freakismo* (la voluntad del sujeto de singularizarse aunque sea transformado en una rareza risible) o a la experiencia de los *cutter* (gente joven, especialmente mujeres de los Estados Unidos de América que tienen una compulsión increíble a cortarse, habitualmente con cuchillas). El deseo de recobrar el *contacto* se bifurca en la idiotez y la violencia, en la familiaridad *dogmática* (remitiendo a Lars von Trier & Cía.) o la extraña dimensión emancipatoria del auto-golpearse que vemos en *Fight Club* de David Fincher. La vindicación deleuziana de la esquizofrenia dio paso a la narcolepsia propia de la televisión y a la histerización del sujeto que no ceja en su afán por ser parte de *algo*. Paul Virilio señala que si el arte antiguo era demostrativo, el del siglo XX se convirtió en *mostrativo*, es contemporáneo del efecto de estupor de las sociedades de masas, sometidas a la turbulencia de la propaganda sin límites. Es cierto que la puesta en abismo del cuerpo o de la figura, en una escala de hiperviolencia presentada por los medios de comunicación, afecta o queda sedimentada en el arte que, con frecuencia, se complace en el juego del *porno blando*."Despiadado, el arte contemporáneo no es impúdico, pero tiene la impudicia de los profanadores y de los torturadores, la arrogancia del verdugo"[35]. Entre el conformismo de la abyección, llegando incluso a la tanatofilia, y la banalización del exceso termina por producirse un enceguecimiento o, en otros términos, una alergia generalizada ante la *escatologización del arte*. Algunos, hastiados por todo lo que se les ofrece, recurren al más demencial de los regalos: un secuestro[36].

Demasiado tarde para las fiestas.

En *Jedbangers* (1998) asistimos a una suerte de entronización de una serie de adictos al heavy metal que agitan la cabeza mientras en el aire tocan una guitarra invisible; Yoshua Okón ha fijado la atención únicamente en el movimiento compulsivo de la cabeza de esos que pueden ser llamados con toda justicia "descerebrados". Sobre un apilamiento de altavoces, que solo sueltan sonido blanco, la pantalla funciona como una suerte de *retablo postmoderno*. Con un toque de sarcasmo evidente, Okón compara esa "mimesis rockera" con los estados místicos o de rapto religioso. Toda religión empieza como *crisis de culto*, como "baile fantasmal de una sociedad traumatizada"[37] y, acaso, nos encontramos en el umbral en el que la *disolución de las experiencias que fundan comunidad* ha llevado a una *ritualización museográfica* de aquello que servía como "escape" (precisamente, el baile reducido por algunos artistas a algo digno de ser aceptado o introducido en la institución canonizadora e higienizante del coleccionar o, como, la turbulencia del deseo, los abismos del sexo convertidos en estandartes o consignas: la cotidianeidad abierta a una sorprendente obscenidad), asumiendo el silencio de la contemplación estética (correspondiente al "se ruega tocar") el rango de *oración*: comulgamos con la más estricta estupefacción. Todo sucede *después de la fiesta*, o cuando la música ya es, literalmente, lo inaudible; la temporalidad del *post festum* es la del melancólico (un *yo ya sido*), esa forma del *ser ahí* (retrasado siempre con respecto a sí mismo) en la que se ha perdido para siempre la fiesta, mientras el tiempo del *ante festum* corresponde a la esquizofrenia (el yo no es nunca una posesión cierta sino algo que hay que ganar permanentemente), una vivencia en la que lo importante es la anticipación (primacía del porvenir en forma de proyecto), ejemplificada en el *dasein* como aquel "ente al que en su ser le va su propio ser" y que, de esa forma, "en su ser se anticipa siempre a sí mismo", y, por último, en el *intra festum* puede aparecer la neurosis obsesiva (la adherencia al presente que tiene la forma de una reiteración obsesiva del acto para procurarse las pruebas del propio ser sí mismo, de que uno no se ha perdido ya para siempre) o bien la epilepsia (la carencia que brota de una suerte de exceso extático de la presencia). Mientras la crisis e-piléptica sanciona la incapacidad de la conciencia para soportar la presencia, de tomar parte en su propia fiesta, el neurótico tiene que asegurarse, por medio de la repetición, los documentos de su propia presencia en una fiesta que de manera manifiesta se le escapa. La nostalgia de la provocación vanguardista, transformada en lógica de lo obsceno, aquel ansia de novedad derivada en el gusto por la perversión que, en apariencia, se anticipa a la estrategia neutralizadora y la carnavalización en medio del pánico, resuelta actualmente como subjetividad narcolépsica (una vivencia espasmódica en la que la palabra intensidad puede coincidir con el camuflaje autista frente a los conflictos circundantes), guardan relación con las *patologías festivas*. En última instancia, el problema de las maquinaciones contemporáneas no es la amnesia, dado que tampoco hay casi nada que propiamente sea digno de memoria, sino la *desconexión*. La sociedad del espectáculo ha empujado al arte e incluso a la crítica al terreno del bricolage, siendo el material con el que producir la "obra" una amalgama de *souvenirs* que señalan un patético *final*. "Por primera vez, las artes de todas las civilizaciones y todas las épocas pueden ser conocidas y admitidas en conjunto. Es una "colección de *souvenirs*" de la historia del arte que, al hacerse posible, implica, también, el *fin del mundo del arte*. En esta época de museos, cuando ya no puede existir ninguna comunicación artística, pueden ser igualmente admitidos todos los momentos antiguos del arte, porque ninguno de los cuales padece ya la pérdida de sus condiciones de comunicación particulares en la actual *pérdida general de las condiciones de comunicación*"[38].

Un extraño "teatro" en Oklahoma.

Cuando uno se despierta en mitad de un sueño, aun del más desagradable, se siente frustrado y con la impresión de haber sido engañado para bien suyo. "De ahí –escribe Theodor W. Adorno- que los sueños más bellos parezcan como *estropeados*. Esta experiencia se encuentra insuperablemente plasmada en la descripción del teatro al aire libre de Oklahoma que hace Kafka en *América*"[39]. Todo el mundo está contratado, la propaganda así lo indica, en ese extraño e inmenso teatro, lo único que hace falta es acudir, mostrar los documentos, decir lo que se sabe si es que eso es posible y listo. Lo malo es que parece que las actividades que allí se desarrollan son *ridículas*, por ejemplo, subirse a enormes pedestales y tocar, da igual que se haga fatal, una trompeta reluciente disfrazado de ángel o diablo. Y, además, no se sabe cuanto pagan por *ser artista*[40]. A lo mejor lo único que

habría que aprender es, como sucede en *Cockfight* (1998), a insultar groseramente, tal y como hacen esas dos jovenes que *parodian* el soez vocabulario propio de los "machos". "Soplapollas" o "hija de tu puta madre" son algunas de las lindezas que se escuchan sin que falten sonoros eructos o incluso un concluyente escupitajo. Pero todo resulta más que incómodo u ofensivo, impostado, carente del vigor de los energúmenos. Repiten una y otra vez los provocadores insultos pero con una cantinela que les aparta de toda contundencia. Se insultan la una a la otra con un cierto deje de aburrimiento, semejante al que lleva a los pijos drogados de *Rinoplastia* a intentar vejar desde la "protección" de su coche a los trabajadores que se encuentran a su paso. Los personajes de Yoshua Okón cumplen el imperativo heroico de Píndaro: "llegar a ser el que se es". Pero, a pesar de ello, no hay nada admirable en sus "actuaciones": son patéticos, perfectos para el teatro kafkiano.

La escena del crimen.

Ya señaló Peter Wollen que la *escena del crimen* es, para el descreído postmoderno, una parodia de ritualización[41]. En la vídeo-instalación *Shoot* (2004) Yoshua Okón parte del encuentro en un desguace con un coche de la policía tiroteado que, según parece, habría sido uno de los elementos inspiradores de la película *Heat*. Se trata de una recreación de un famoso tiroteo entre unos ladrones de bancos y la policía que, en este caso, esta "interpretada" por inmigrantes de la región centroamericana, algunos de los cuales habían tenido ya experiencias con la guerrilla o las fuerzas militares. Los actores introducen sus fantasías, disparan haciendo la pistolita con las manos en una especie de regresión infantil, componen una especie de extraña "coreografía". Okón aproxima su burlona mirada a la policía, al sistema de control, realizando vídeos extraordinarios como *Oríllese a la orilla* (1999-2000); los agentes de seguridad realizan singulares *performances*: uno baila, otro demuestra su habilidad con la porra y uno enfurecido lanza insultos al "artista" que se atreve a grabarle. "Gente como tú vale para pura madre, cabrón", dice en el colmo de la indignación el grueso policía que se pregunta "por qué me quieres faltar al respeto tomándome". Un contundente golpe pone punto y final al tenso "diálogo" entre un vídeo-artista deseoso de "documentar" la *realidad* y un servidor público que entiende, sin haber leído una sola línea de Max Weber, que el Estado tiene el monopolio legítimo de la violencia y, por supuesto, también de esa que se concreta en la filmación de los demás que son "potencialmente" peligrosos. Algo anómalo ha debido pasar en nuestra sociedad para que la policia *colabore* en las performances de los artistas, sea en las de Okón o en *Reenactment* (2000) de Francis Alys[42]. Tendremos que recurrir a sagaces investigadores para que aclaren que tipo de *crimen*, sin cadáver manifiesto, tenemos delante de los ojos.

Cultura kinder-sorpresa.

Vaneigem ya señaló en *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, "no queremos saber nada de un mundo en el que la garantía de que no moriremos de hambre se paga con el riesgo de morir de aburrimiento". En *All employees* (2002) Yoshua Okón filma a los trabajadores de un restaurante de *fast food* presentándose ante la cámara y luego superpuesto unos encima de otros hasta formar una masa abstracta. La fórmula "My name is..." termina empastada, transformada en una letanía que no dice nada. Los empleados uniformados se han vuelto invisibles cuando iban justamente a ser, por unos segundos a la manera warholiana, *protagonistas*. Puede que frente a la cultura de los roles solo pueda reaccionarse con humor[43], especialmente cuando en la era de la colonización *espectacular* de la vida cotidiana aumenta el consumo de "naderías"[44]. Las obras, en cierta medida, son presentadas como *reliquias* solo que no lo son de algo trascendente sino de lo banal[45]: el huevo "Kinder Sorpresa" es uno de los objetos cruciales de la época, una mercancía perfecta que, inmediatamente, *defrauda*[46]. Una de las obras de Yoshua Okón que con más lucidez ejemplifica la mezcla de lo grandilocuente y lo patético o, mejor, de lo heroico y lo vacío es el video *Presenta* (1998) donde ensarta una lista inmensa de sponsors que parece no terminar jamás. Esos patrocinadores institucionales en realidad *no patrocinan nada*, tan sólo gozan de la potencia retórico-declamatoria. Aquí todas las expectativas asfaltan el camino de la decepción y también del humorismo. El humor de Okón nos interroga en vez de llevarnos al nivel de la "denuncia"[47].

Sarcasmos "míticos".

Algunos piensan que es el momento oportuno para iniciar una *remitificación en el mundo del arte*, cuando lo que está imponiéndose, descaradamente, es una inmensa pasión del código, algo obvio en muchos artistas de la reapropiación, "*bricoleurs* de la subcultura: virtuosos del código, estos *connoisseurs* son sus mejores productores/consumidores, seducidos por sus manipulaciones abstractas, "atrapados en el aspecto sistematizado, codificado, diferencial y ficticio del objeto" (Baudrillard)"[48]. Yoshua Okón desmantela o, mejor, se cachondea en *Coyotería* (2003) de la pasión por el mito y lo totémico propia de Beuys, "reactualizando"[49] su acción *I like America and America Likes Me* (1974). Las sustituciones son evidentes: en vez del animal uno de esos tipejos que "ayudan" a pasar a los inmigrantes la frontera americana, los ejemplares del *Wall Street Journal* han desaparecido en beneficio de las guías de televisión y el artista, se recubre con un edredón sintético y porta una porra de policía cuando el severo "chamán" alemán se recubría con fieltro e intentaba calmar a la fiera primitiva con un bastón. Insisto en que estamos atrapados en la estrategia paródica, fascinados por la comodidad del manierismo, incapaces para afrontar el riesgo de una poética a la intemperie. "Puede tratarse de la parodia –"provocando incluso la risa"- bien sea del tema bien de la manera de tratarlo. Entonces la parodia es algo que hiere desde el exterior. Y puede ser la parodia del método (artificio, fórmula, esquema) que se realiza al hacer objeto de burla no la "manera" sino el "tema". Entonces, estos medios están en manos del mismo autor y éste los adopta, por ejemplo, cuando, para obtener un efecto de remedo, eleva lo "insignificante" a la altura de lo patético"[50]. Yoshua Okón no quiere meramente *profanar*, con su habitual sarcasmo, a uno de los artistas más obsesionados por lo mítico sino que está principalmente interesado en mostrar como cambia lo que se dice en función del contexto[51]. La estrategia plástica de Okón es clara: toma asuntos fácilmente reconocibles y les da un giro no-familiar, sin caer por ello en la retórica de lo siniestro.

No me aclaro.

No puedo dejar de citar unas declaraciones de Donald Rumsfeld, uno de los halcones del Imperio, que es una prueba crucial de la *con-*

fusión reinante: "Hay certidumbres ciertas; hay cosas que sabemos que sabemos. También sabemos que hay incertidumbres ciertas, lo que equivale a decir que sabemos que hay cosas que no sabemos. Pero hay también incertidumbres inciertas: las que no sabemos que no sabemos. Y si volvemos la vista a la historia de nuestro país y de nuestros hombres libres, esta última categoría es la que tiende a ser más compleja"[52]. Así no hay quien se aclare o, tal vez, ese embarullamiento sea una glosa marginal a la memorable frase shakespiriana: *the time is out of joint*[53] o sencillamente la confirmación de que todos, obesos por culpa de la época, estamos afectados por el *False Memory Syndrome*[54]. Lo que si sabemos es quienes somos *nosotros* frente a todos los demás que son, políticamente hablando, basura total. El monumento que Yoshua Okón propone para Washington[55], un gigantesco US de oro es completamente "correcto" en una época solipsista.

Algo "accidental" en primer plano.

"Mircea Eliade cuenta en su diario que en una película educativa acerca de los métodos de lucha contra los mosquitos exhibida en una aldea africana, los aldeanos se obstinaron en no ver más que unos pollos que pasaban por azar en primer plano. Todos somos aldeanos africanos: al amparo de lo visual cada uno aporta su percepción"[56]. Carecemos de profundidad de campo, de perspectiva, de capacidad para focalizar, tan sólo nos quedamos con lo *anecdótico que pasa*. Y, mientras tanto, el nihilismo de la pulsión de archivo (la acumulación que intentando retener todas las cosas es luego incapaz de encontrar nada), acumula huellas fetichizadas[57]. En el vídeo de Yoshua Okón titulado *Crabby* (2004) dos nativas mexicanas luchan aparentemente por comerse un cangrejo. El locutor y la narrativa visual componen una parodia de un documental tipo *National Geographic*. En *Lago Bolsena* (2005) realizó con setenta habitantes de un bloque de Santa Julia considerados vecinos "peligrosos" en la Ciudad de México otro "reportaje antropológico": les pide a esos individuos que interpreten salvajes de una comunidad aislada y así vemos como avanzan por encima de unas antiguas vías del tren haciendo sonidos guturales o como unos niños salen de una alcantarilla. Okón desquicia la *verdad etnificadora*, subraya la pulsión miserabilista del documental, nos entrega mucho más de lo que querríamos ver: nuestro prejuicios están al desnudo.

No country for old performers.

Como bien dice Perniola ahora somos todos *performers* más o menos hábiles y capaces, por ello, aún más comprometedora y apremiante se revela la exigencia de ofrecer una performance única, singular, incomparable[58]. Las dos tradiciones fundamentales del performance, que tienen que ver con lo "espiritual" (usualmente místico-orientalizante) y con lo "atlético" (coreográfico, excesivo, sudoroso), han sido desbordadas por la pasión escatológica y la inmensa tela de araña del reality show, las performances *perversas* sacan, continuamente, partidos de lo que llamaríamos una tara[59].
Yoshua Okón no pierde la oportunidad de reírse un poco de las tendencias meditativas del performance histórico cuando hace en *Parking Lotus* (2001) que una serie de vigilantes de seguridad de Los Ángeles adopten la posición del loto en distintos parkings.

Lo banal vomitivo.

Yoshua Okón sabe de sobra que *lo banal aumenta su escala*, es el nuevo banderín de enganche promete *entretenimiento*[60]: el circo mediático eleva a los altares la estupidez sin asideros. El psicoanálisis postula que se llega a la verdad de una determinada situación cuando nos identificamos con el momento de la abyección[61]. La instalación *HCl* (2004) consiste en unas conducciones transparentes por las que circula vomito que, según señala Okón, ha sido "donado" por enfermos de bulimia anónimos.
El ácido hidroclorhidrico que facilita la digestión que convierte en lo indigesto; con todo, en la inauguración en la galería Enrique Guerrero, la gente tomaba animadamente el vino mientras en torno a ellos circulaba y era visible lo repugnante. La tosquedad de nuestros entretenimientos enlaza con la producción cómica medieval. Recordemos que en Edad Media se favorecía, en determinados momentos, por ejemplo en las fiestas eclesiásticas de los locos, un estado de licencia casi ilimitada o de idiotez simulada: "Encontramos entre los factores esenciales de esa comicidad, el disparate, la gesticulación loca, la incoherencia, la escatología, la obscenidad, el simple placer de transgredir una regla, sea cual sea, o de escandalizar la sensibilidad más elemental del hombre civilizado de aquella época. Un ligero marco institucional o simbólico –fiesta, procesión, máscara o disfraz, escenificación paródica- recordaba que ese desenfreno "no era más que un juego" y lo mantenía al mismo tiempo en unos límites relativamente prudentes"[62]. Los cretinos de *Rinoplastia* que insultan a los trabajadores *en el fondo*, si es que en esos sujetos hay algo más allá de la epidermis, no quieren hacer daño a nadie, tan sólo intentan pasar el rato. "Vayan a chingar a su madre" vociferan mientras lanzan piedras los que han sido, gratuitamente, ofendidos. La banalidad es el cimiento "legitimador" del arte contemporáneo[63]. En el revuelo festivo generalizado, la tontería que tiene naturaleza intervensionista (entregada a la emisión de un número infinito de mensajes), *todóloga* por naturaleza[64], se convierte en una verdadera epidemia. En este Estado-síntoma que corre el riesgo de histerizarse y fragmentarse, entregado a la completa banalidad, algunos sujetos manifiestan un enfermizo deseo de caer bien, de ser simpáticos a toda costa[65]. Han asistido a tantos funerales y, además algunos de ellos, como el del arte, por el cadáver equivocado[66], que ahora prefieren lo chistoso a lo espectral. La gente pasa de largo ante las provocaciones pactadas por el arte contemporáneo, su desnudez no es, en ningún sentido, erótica ni siquiera ridícula[67]. El arte termina, candorosamente incluso cuando pretende ser "radical", por bombardeanos con perogrulladas. Sus intentos de "cambiar la vida" adoptan la forma de una propaganda ineficaz[68]. Estamos abducidos por los mass-media, contemplando la "realidad" como un espectáculo finalmente aburridísimo. *Nos hemos convertido en lo que contemplamos*, preferimos el artificio a la cosa Real[69].

La impunidad artística.

No debemos perder de vista que lo "irrepresentable" se ha convertido en el tropo retórico de un arte y una cultura que convierte la catástrofe en una canción de cuna[70]. Estamos oscilando en el espacio intermedio entre seducción y pornografía, esto es, entre apariencia y simulación[71]. Algunos pensaban que el realismo cruel nos quitará la modorra, pero incluso lo asqueroso y lo excremental se han vuelto parte del entretenimiento[72]. No podemos contentarnos con "entender" el *mundo del arte*, dotado de lo que Dickie llamó "Byzantine complexity"[73].

A veces da la sensación de que incluso las teorías más sagaces e intensas quedan atrapadas por una suerte de "barniz estético" o, por lo menos, incurren en una suerte de pseudo-utopía que estaría asociada a presuntos "fenómenos de resistencia" que buscan, acaso para eludir la crudeza de lo político, el amparo de lo "artístico". Vivimos, por emplear una analogía cinematrográfica, en *Dogville*, donde el otro es sometido a toda clase de exorcismos[74]. En la vídeo-instalación *Bocanegra* (2007) vemos a un grupo de neo-Nazis a los que Okón convence para que desfilen, vestidos con los uniformes y el estandarte con la cruz gamada, en un parque. Se trata de algo risible y, al mismo tiempo, funesto. Esa desublimación del heroísmo de *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefensthal revela el absurdo completo de unos sujetos que, en realidad, no tienen ninguna "ideología". La *fascinación del fascismo* tiene que ver con su naturaleza teatral, con una tanatofilia primordial. Los símbolos nazis son ahora parte de un jugueteo patético, como si nada hubiera pasado y *después de Auschwitz*, como llega a sugerir Godard, solo quedara disponible el papel del bufón. A veces nos dejamos llevar por la paranoia del complot inminente pero también puede suceder que la conspiración (del arte cínico-chic-banal) sea evidente[75]. Puede que solo se trate de pasar la aspiradora[76] o, en una dinámica lógica, dejar reposar, solemnemente, la basura en un sitio especial. McLuhan, tan sagaz para crear frases, escribió que "el arte es aquello de lo que uno puede quedar impune"[77]. Me parece que estaba, tristemente, enunciando un gran verdad.

Síntomas mórbidos.

Conocemos la experiencia de malestar al reconocer, súbitamente, que llevamos horas sin número tarareando una chorrada[78]. No hemos "atravesado" nada, es lo absurdo, la realidad roma que deseábamos dejar atrás, la que nos ha poseído fantasmalmente. El parloteo, lo que Lacan llamara *lalangue*, eso que precede al lenguaje articulado, impone su pastosa ley. Lo malo es que incluso en lo estético, aquel remanso de moderación[79], se ha llegado, casi definitivamente a perder el deseo de ilusión por culpa de lo pornográfico[80], del culto al detalle obvio. Es dramático estar perplejo por una serie de perogrulladas. El camino del exceso, lo que podríamos volver a calificar como *tratamiento Ludovico*, siguiendo lo narrado en *La naranja mecánica*, produce una combinación de anestesia y rebrotes explosivos. Tal vez lo que tenga que hacer el arte es *no dejar de hablar de lo que le falta*, cuando ya se ha entregado a la orgía y al cansancio subsiguiente[81]. Aunque hemos recibido una sobredosis de *ridiculez* no hemos superado ninguna prueba, como le gusta hacer vertiginosamente a la televisión-de-concurso-perpetuo[82]. Lo que tenemos aún (en nuestra cultura superviviente de la incredulidad postmoderna) son *síntomas mórbidos*[83]. La promiscuidad, el fin del pathos de la distancia, provocan una suerte de *efecto Larsen* generalizado[84]: el amplificador se acopla con el sonido que se acaba de emitir. Hemos completado el fin de la ilusión estética. *Nunca vemos otra cosa que la televisión*[85]. Nuestra imaginación está habituada, no cabe duda, a la *distopía crítica*, habitamos, anticipadamente, el desastre metropolitano[86]; estamos tan abotargados que ni siquiera tememos al Diluvio[87]. En *Gaza Stripper* (2006) Yoshua Okón monta un performance grotesco en el Herzliya Museum of Contemporary Art: un stripper voluntario y bastante patoso por cierto baila sobre una plataforma siguiendo una música que solo él escucha; como única "ropa" lleva atada a su pene una cinta naranja, símbolo de los oponentes a la retirada israelí de Gaza. Con esa danza irreverente Okón remarca "la mascarada del imperialismo y la ocupación". Aunque el mundo del arte sea un club de reverencias interminables, en palabras de Kaprow, una *pantomima de enteradillos*[88], es posible, como hace Yoshua Okón, por lo menos buscar *otros puntos de vista*. Su recreación de un atraco famoso o las actuaciones melodramáticas en una tienda de muebles obligaban a tomar conciencia de la ficcionalidad de lo real. Lo que este artista quiere es, sencillamente, entender su *entorno*[89]. En uno de sus vídeos más simpáticos, Okón emplea a Cetin Basaran un actor que en los años setenta interpretó a Tarzan en la versión turca del film (*Tarzan*, 2003). Treinta años después reinterpreta *su papel*, esto es, vuelve al Teatro de Oklahoma que es la vida en su completa carencia de sentido. Ese hombre de musculatura enorme, vestido únicamente con un taparrabos de piel de leopardo, poderosa sale de entre una rocas al borde del mar y se golpea el pecho e incluso lanza el famoso alarido del rey de los monos. Ojalá podamos conservarnos como él especialmente cuando da la impresión de que no carece de sentido del humor o por lo menos no le importa que su *performance* sea risible. Mejor eso que las risas enlatas o que la penosa experiencia del que explica chistes carentes de toda gracia o incluso llega a ser el único que se ríe de lo que cuenta[90]. La *voz oficial* del vídeo *Presenta* es, sin ningún género de dudas, el efecto de verdad, su tono hace que mantengamos la esperanza en que finalmente comience lo *que importa*. Eso tiende que suceder ahora mismo.

[1] Noticia aparecida en *New York Times* en 1970, citada en Allan Kaprow: *La des-educación del artista*, Ed. Ardora, Madrid, 2007, pp. 48-49.

[2] El *realismo crudo* del arte contemporáneo es una interminable pantomima global que produce, de hehco, la parálisis de la estética transgresora; estamos en pleno espectáculo de gesticulación cuando los repliegues de "subversión" tienen únicamente componentes lúdicos: "el paradigma podría ser aquella diversión infantil de recitar las palabras prohibidas: "caca culo pedo pis". Creo que el placer dimana de la constatación de que uno dice lo prohibido y no pasa nada, en la prueba de contraste entre el prestigio autoritario de la prohibición y el resultado de la impunidad. Sería, pues, la fruición de descubrir y repetidamente comprobar que las palabras tabú no contienen el mal dentro de sí, ya que no causan por sí solas la inmediata punición, sino que ésta les ha sido coordinada como un decreto-ley de la autoridad paterna; lo cual no es sino el descubrimiento del derecho positivo, de positividad de toda prohibición: "Non prohibitum quia malum sed quia prohibitum" (Rafael Sánchez Ferlosio: "Hacia una nueva estética" en *La hija de la guerra y la madre de la patria*, Ed. Destino, Barcelona, 2002, p. 73).

[3] Slavoj Zizek en conversación con Glyn Daly: *Arriesgar lo imposible*, Ed. Trotta, Madrid, 2006, p. 65.

[4] "A mi juicio, el ejemplo más claro de goce es el discurso de Goebbels en 1943 –su discurso sobre la así llamada guerra total *Totalkrieg*-. Después de la derrota de Stalingrado, Goebbels pronunció un discurso en Berlín en cuyo final pide la guerra total: hay que abolir los últimos restos de vida normal y hay que introducir la movilización total. Y luego viene esa escena famosa en la que Goebbels dirige una serie de preguntas retóricas a una multitud de 20.000 alemanes; les pregunta si quieren trabajar todavía más, 16-18 horas si es necesario, y la gente grita "sí". Les pregunta si quieren que todos los teatros y restaurantes caros sean cerrados, y la gente grita otra vez "sí". Luego, después de una serie de preguntas de este estilo, todas sobre la renuncia al placer y el soportar todavía más penuria, finalmente les hace una pregunta casi kantiana –kantiana en el sentido de que evoca lo sublime irrepresentable-, les pregunta: "¿queréis una guerra total, una guerra tan total que hoy no os podéis ni imagi-

nar lo total que será?". Y el grito extático y fanático se eleva entre las masas: "¡Sí! ¡Sí! ¡Sí!". Pienso que aquí tenemos el goce como categoría política en esto puro. Está absolutamente claro: simplemente las expresiones dramatizadas de los rostros de la gente son muestra de que este mandato –que pide a la gente que renuncie a los placeres ordinarios- proporciona un goce en sí mismo; esto es el goce" (Slavoj Zizek en conversación con Glyn Daly: *Arriesgar lo imposible*, Ed. Trotta, Madrid, 2006, pp. 110-111).

[5] Cfr. Naomi Klein: *No Logo. El poder de las marcas*, Ed. Paidós, Madrid, 2001, p. 375.

[6] Cuauthémoc Medina: "Notas para una estética del modernizado" en *Eco: arte contemporáneo mexicano*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005, p. 14.

[7] "Perteneciente a una generación que ha hecho de la broma un recurso de producción y del despliegue de chistes un sistema, el artista no parece interesado en materializar un conjunto de ideas políticas o en destruir las ideas estéticas de nuestro tiempo. Una vez que se ha diluido la rebeldía en el mar de las apariencias, el simulacro del arte hace lo suyo y se integra en el montaje artificial de la época" (Luis Felipe Ortega: "Terreno en construcción" en *Cambio*, Temporary Gallery Space, New York, 1997, p. 10).

[8] "Miguel Calderón y Yoshua Okon optan asimismo por un ataque directo (*A propósito*, 1997). Deambularon por las calles y se grabaron en vídeo mientras abrián coches y les robaban la radio. Es una acción que desafía la infraestructura social de la ciudad así como al espectador, quien no sabe si se trata de una performance grabada de un robo, o el robo real" (Kevin Power: "Campos de minas en el suelo mexicano" en *Eco: arte contemporáneo mexicano*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2007, p. 30). Teresa Macrí ha puesto en relación esa *acción* de Calderón y Okón con la película *Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón, en "Mexico Attacks, ovvero quando i latinos assaltano l´immaginario" en *Mexico Attacks!*, Chiesa di San Matteo, Lucca, 2003, p. 13.

[9] "In *Chocorrol*, Okon filma l´incrocio di due diverse razze di cani: uno xoloitzcuintli messicano con un poodle francese. L´esperimento tende a confrontare la razza pura del cane mexicano che risale all´era azteca con quella piú comune della razza canina europea. Nella reacción alta, l´artista vede ribaltare ogni sua aspettativa rispetto al comportamento dei due cani. Nella fase di incrocio, infatti, all´insospettata freddezza del cane mexicano si contrapone la frenesia del cane francese. *Chocorrol*, dimostra, dunque, quanto i preguidizi ra-zziali sono costruzioni culturali banditi dall´istintivita animale. Gli stereotipi con cui la messicanidad viene fruita dall´industria culturale occidentale (alla stessa stregua di quella brasiliana, cubana o africana) hanno del patético, cosí imbalsamati in schemi folcloristiche oramai fané" (Teresa Macrí: "Mexico Attacks, ovvero quando i latinos assaltano l´immaginario" en *Mexico Attacks!*, Chiesa di San Matteo, Lucca, 2003, pp. 16-17).

[10] "Hay situaciones y lugares que escaparon a la exhortación de la profundidad, que se conformaron con estar en la superficie y, así, ser los reservorios del carácter global, de lo cualitativo. Lo cotidiano y su "presentismo" son un buen ejemplo. El ambiente afectivo que lo caracteriza se basa en la apariencia, en una vida para ver. En este sentido, el "voyeurismo", en el mejor y en el peor de los casos, es un buen vector de socialidad. Lo cotidiano no excluye la emoción o el afecto, no los aísla en la esfera de lo privado. Los teatraliza, hace de ellos una *ética de la estética*" (Michel Maffesoli: *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 127).

[11] "Tanto el perverso como el neurótico obsesivo se obligan a una actividad frenética al servicio del Otro; no obstante, la diferencia consiste en que la meta de la actividad obsesiva es *prevenir* el goce del Otro (es decir que la "catástrofe" que teme que se producirá si su actividad cesa es en última instancia la irrupción del goce en el Otro), mientras que el perverso trabaja, precisamente, *para asegurar* que se satisfaga la "Voluntad de Gozar" del Otro. Por ello el perverso está también libre de la duda y oscilación eternas que caracterizan al obsesivo: él simplemente da por sentado que su actividad sirve para el goce del Otro" (Slavoj Zizek: *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2000, pp. 201-202).

[12] Jean Baudrillard: *El otro por sí mismo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1988, pp. 30-31.

[13] "No es por nada, desde luego, que presentimos una suerte de complementariedad entre las figuras subjetivas producidas en una serie por la televisión (basadas en la eliminación de toda singularidad "molesta", en un culto del familiarismo a la alta escala, en compulsiones securitarias purificadoras...) y los modelos estructurales del psicoanálisis. El rasgo común, lo repito, no debe buscarse en la correspondencia una correspondencia de contenido, sino en una similitud de procedimientos de desterritorialización-reterritorialización de la enunciación y, en este caso, en un progreso a contrapelo que nos conduce hacia una banalidad y superficialidad cada vez más grandes" (Félix Guattari: *Cartografías Esquizoanalíticas*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2000, pp. 62-63).

[14] "El fenómeno de la incorporación críptica, descrito por Abraham y Torok, ha sido revisado por Jacques Derrida en el texto *F(u)ori* (1976), en el que se plantea la singularidad de un espacio que se define, a la vez, como interior y exterior; la cripta es, de hecho, "un lugar *comprendido* en otro pero rigurosamente separado del mismo, aislado del espacio general mediante paredes, un recinto, un *enclave*"; es el ejemplo de una "exclusión intestina" o "inclusión clandestina""
(Mario Perniola: *El arte y su sombra*, Ed. Cátedra, Madrid, 2000, p. 103).

[15] Thomas Lawson: "Última salida: la pintura" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 161.

[16] Judith Butler: "El marxismo y lo meramente cultural" en *New Left Review*, n° 2, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 110.

[17] "También la ironía ha quedado subsumida. Enfrentarse al mundo de forma vagamente irónica, un tanto sarcástica, se ha convertido en un cliché claramente irreflexivo. Ha pasado de ser un método capaz de hacer añicos las ideas convencionales a convertirse en una convención más" (Thomas Lawson: "Última salida: la pintura" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 164).

[18] "O bien el artista transgresor puede tratar el propio proyecto como tema, de modo que su obra se convierta en una contribución a un metaproyecto, por ejemplo, presentando de un modo paródico los rasgos esenciales del proyecto"
(Anthony Julius: *Transgresiones. El arte como provocación*, Ed. Debate, Barcelona, 2002, p. 206).

[19] Hay que volver, necesariamente, a aquel crudo juicio de Baudelaire sobre lo fotográfico como conclusión técnica de un gusto por la reproducción exacta de la naturaleza: "Poco tiempo después, millares de ojos ávidos se inclinaban sobre los agujeros del estereóscopo como sobre los tragaluces del infinito. El amor a la obscenidad, que es tan vivaz en el corazón natural del hombre como el amor a sí mismo, no dejo escapar tan buena ocasión de satisfacerse. No se diga que los niños que regresaban de la escuela eran los únicos en disfrutar de esas tonterías: suscitaron el entusiasmo de todos" (Charles Baudelaire: "El público moderno y la fotografía" en *Salones y otros escritos sobre arte*, Ed. Visor, Madrid, 1996, p. 232).

[20] Juan Luis Moraza: "Templo portátil. Tiempo fuego" en *Papel Alpha. Cuadernos de fotografía*, n° 2, 1996, pp. 122-123.

[21] "El arte contemporáneo que se apodera de lo "cotidiano" suele estar caracterizado por estrategias intervensionistas que fragmentan, agrupan y realizan su propio montaje sobre trozos de experiencia registrada con el fin de producir un impacto de reconocimiento. Como Hal Foster señalaba en *The Return of the Real*, se produce la sensación de que los artistas se erigen en antropólogos erráticos, que hurgan en las cuestiones efímeras de la vida corriente y la desvelan como "otra" cosa perturbadoramente distinta" (Joanna Lowry: "La fotografía, el vídeo y lo cotidiano" en *Papel Alpha. Cuadernos de fotografía*, n° 5, 2000, p. 5).

[22] Siegfried Kracauer: "La fotografía" en *Estética sin territorio*, Ed. Colegio Oficial de Aparajedores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2006, p. 280.

[23] Yoshua Okón entrevistado por Javier Díaz-Guardiola: "Realidad y ficción no son categorías ni aisladas ni abstractas" en *ABCD Las Artes y Las Letras*, Madrid, 10 de Junio del 2006.

[24] Kate Linker señaló que las obras de Cindy Sherman, Richard Prince o Richard Basman, tenían punto de contacto con los mecanismos del melodrama: "generalmente organizado por la antítesis y la hipérbole, el melodrama presume una relación clara y fiable con su audiencia, animándola a ser absorbida por y a comprometerse con el flujo de eventos. Esto lo consigue a través de efectos exagerados, producidos por los escenarios, iluminación, pose, y pintura, cuyas

distorsiones expresionistas generan fantasía" (Kate Linker: "Melodramatic tactics" en *Artforum*, Nueva York, Septiembre de 1982, p. 31).

[25] "Para comprender las pinturas, las obras de teatro, los filmes y las novelas, debemor dirigir nuestra mirada, en primer lugar, a las muñecas, caballos y camiones de juguete, y osos de peluche. Las actividades en las cuales las obras de arte representativas se encuentran inmersas, y que confieren a las mismas su verdadero sentido, son comprendidas mejor como una continuación de los juegos infantiles de make-believe" (K. L. Walton: *Mimesis as Make-Believe: On the foundations of representational arts*, Harvard University Press, Cambridge, Londres, 1993, p. 11).

[26] Para Baudrillard *Loft Story*, versión francesa del programa *Gran Hermano*, se ha convertido en un concepto universal, "en un compendio del parque humano de atracciones, del espacio cerrado y del Ángel Exterminador. La reclusión voluntaria como un laboratorio de una convivencia de síntesis, de una sociabilidad telegénicamente modificada" (Jean Baudrillard: "El polvo experimental. (La obscenidad radical de *Gran Hermano* o de cómo Catherine Millet es todavía un velo)" en *El Mundo*, 7 de Junio del 2001, p. 4).

[27] "Cabe preguntarse, en efecto, si las "esculturas vivientes" de Manzoni (1961) o de Kounellis, el deficiente mental expuesto en la Bienal de Venecia del 72 por Gino de Dominicis como elemento de la obra *Décima posibilidad de inmortalidad (El universo es inmóvil)*, o incluso la familia de desempleados expuesta por Oscar Bony en plena dictadura militar argentina (1962), pertenecen enteramente a la realidad, o bien si son elementos implicativos de un comentario naturalista que tiende a fingir un contacto con lo real. La realidad misma se asimila a ese efecto doble de decepción y promesa de realidad, sumiéndose en la lógica naturalista del *ready-made*" (Juan Luis Moraza: "Indifférance" en *En tempo real. A arte mentres ten lugar*, Ed. Fundación Luis Seoane, Coruña, 2001, p. 161).

[28] Roland Barthes: "El efecto de realidad" en *El susurro del lenguaje*, Ed. Paidós, Barcelona, 1987, p. 187.

[29] "La fotografía, siempre situada entre las bellas artes y los medios de comunicación, es la herramienta privilegiada de una exigencia de realismo que no puede satisfacerse con una producción de objetos autónomos, ni tampoco con la reproducción, por muy distancia y crítica que sea, de imágenes preexistentes. A través de la reactualización del modelo de la reproducción, como norma histórica de una descripción llamada "realista", la cuestión de lo "real" es lo que se ha actualizado, puesto al día y restituido a la experiencia del que mira" (Jean-Francois Chevrier: "El cuadro y los modelos de experiencia fotográfica" en *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Ed. Llibres de Recerca, MACBA, Barcelona, 1997, p. 211).

[30] Cfr. Gerardo Mosquera: "Introducción" a *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2000, p. 19.

[31] "[...] cuando hace tan sólo unos años la popularidad de Andy Warhol era tan grande que alquiló los servicios de un doble para suplantarle en actos universitarios (hasta que fue descubierto por un escandalizado miembro de la *intelligentsia*), dejó la incómoda impresión de que, hoy en día, puede ser tan fácil duplicar un artista como duplicar su arte. De hecho, durante un buen tiempo, después de ser descubierto la gente aún se preguntaba si estaba hablando con el Andy real o con otro sustituto. Parecían disfrutar con la duda" (Allan Kaprow: La *des-educación del artista*, Ed. Ardora, Madrid, 2007, p. 94).

[32] Pero, más allá del modelo circense o carnavalesco a la hora de interpretar la televisión, habría que tener en cuanta que lo que allí se *obs*-cenifica es lo psicótico-pornográfico: habla todo el tiempo, no cesa de hablar para no decir nada y, así, en ausencia de la función simbólica de la palabra se produce una regresión al estadio del espejo. Al mismo tiempo que el reflejo narcolépsico, la televisión esta obsesionada o, mejor, delira en torno a los detalles: "Vaciado de toda dimensión simbólica, el espectáculo televisivo se nos presenta entonces como la emergencia de una mirada desimbolizada, desacralizada, como una mirada, en suma radicalmente *profana*, vale decir, también *profanadora*: tal es la mirada que ha emergido socialmente en el espacio de la pornografía" (Jesús González Requena: *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Ed. Cátedra, Madrid, 1988, p. 139).

[33] "La "situación construida" se define como un "momento de la vida, concreta y deliberadamente construido por medio de la elaboración colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos"" (Mario Perniola: *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Ed. Acuarela & A. Machado, Madrid, 2007, p. 29).

[34] "Oficialmente tenemos una sociedad permisiva, se permite que gocemos o, más bien, que tengamos placer: se permite que organicemos nuestras vidas en torno a cómo obtener el mayor grado de satisfacción, autorrealizarnos, etc. Pero, ¿cuál es la consecuencia fundamental? La consecuencia inherente y necesaria es que para verdaderamente gozar la vida, tenemos que seguir infinitas regulaciones y prohibiciones: nada de acoso sexual, no fumar, nada de grasa, ni alcohol, ni huevos, ni situaciones estresantes, etc. La paradoja es que si el placer se establece directamente como un objetivo, entonces estamos obligados a someternos a un número de condiciones –por ejemplo, regímenes para guardar la forma física y así conservar el atractivo sexual- que acaban destruyendo el placer inmediato" (Slavoj Zizek en conversación con Glyn Daly: *Arriesgar lo imposible*, Ed. Trotta, Madrid, 2006, p. 111).

[35] Paul Virilio: "Un arte despiadado" en *El procedimiento silencio*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 55.

[36] Una empresa ofrece en Nueva York secuestros a precios considerables. El "beneficiario" entra en contacto con esos individuos y les hace saber que desea ser secuestrado. Se firman, para evitar "cometer un delito", los oportunos documentos y, previa recogida de la información necesaria (domicilio, itinerarios hacia el trabajo, hábitos, amistades, etc.) comienza lo que denominan como un "juego de riesgo". Un portavoz de la empresa señaló que este "servicio" (sic) lo solicitan sobre todo como regalo de cumpleaños. Es, en buena medida, la materialización de la película *The Game* de David Fincher.

[37] Cfr. W. La Barre: *The Ghost Dance*, Dell Publishing Co., Nueva York, 1978, pp. 239-245.

[38] Guy Debord: *La sociedad del espectáculo*, Ed. La Marca, Buenos Aires, 1995, fragmento 189.

[39] Theodor W. Adorno: *Mínima Moralia*, Ed. Taurus, Madrid, 1987, p. 111.

[40] "En una esquina vio Karl un cartel con el siguiente texto: "¡En el hipódromo de Clayton se contratará hoy, desde las seis de la mañana hasta la medianoche, personal para el Teatro de Oklahoma! ¡Te llama el gran Teatro de Oklahoma! ¡Y llama sólo hoy, sólo una vez! ¡El que ahora pierda la oportunidad, la per-derá para siempre! ¡El que piensa en su futuro es de los nuestros! ¡Todos sean bienvenidos! ¡El que quiera hacerse artista, preséntese! ¡Este es el Teatro que está en condiciones de emplear a cualquiera! ¡Cada cual tendrá su puesto! ¡Felicitamos anticipadamente a todo el que se decida! ¡Pero dense prisa a fin de ser atendidos antes de la medianoche! ¡A las doce cerramos todo y ya no volveremos a abrir! ¡Maldito sea el que no nos crea! ¡Adelante, a Clayton!". Había bastante gente delante del cartel, pero el interés que provocaba no parecía grande. ¡Había tantos carteles!; ya nadie creía lo que los carteles decían. Y ése era aún más inverosímil que lo que suelen ser generalmente los carteles. Ante todo tenía un grave defecto: no se leía en él ni una sola palabra acerca de la paga. Por poco digna de mención que hubiese sido, el cartel se habría referido a ella sin duda; no habría olvidado el elemento más tentador. Nadie quería hacerse artista y, en cambio, todo el mundo deseaba que le pagasen por su trabajo" (Franz Kafka: *América*, Ed. Orbis, Barcelona, 1987, pp. 315-316).

[41] "Quizá esta parodia de ritualización, esta recreación desencantada es en sí misma un acto de repetición sacramental, un intento de superar nuestra crisis de comprensión, de recuperar un significado en sentido negativo. Para reparar un desgarrón o un corte profundo en el tejido de nuestras hipótesis sobre la vida, un deshilachamiento y un desmoronamiento de carácter moral, es preciso recrear el desgarrón y el deshilachamiento en forma de arte. [...] Considerada en el contexto de la ideología de la poshistoria, la escena del crimen adquiere una nueva resonancia para nosotros. El siglo XX se reconfigura como una época de crimen masivo, violencia traumática y explotación despiadada. Visto desde esta perspectiva, dejamos un siglo de guerra, estrépito, depresión, segregación, holocausto, aniquilación nuclear, dominación mundial, asesinato, bolsas de cadáveres, bonos basura, marginación" (Peter Wollen: "Vectores de melancolía" en *Papel Alpha. Cuadernos de fotografía*, nº 5, 2000, p. 23).

[42] "En noviembre del año 2000, Francis Alys compró una pistola Beretta de nueve mm en el mercado negro. Tras cargarla, se paseó por el centro de la Ciudad de México portando ostensiblemente esa arma en la mano derecha, seguido a cierta distancia por la

cámara de Rafael Ortega que grababa la acción en vídeo. Era sin duda la caminata más peligrosa que este artista de origen belga había llevado a cabo. Durante doce minutos, Alys caminó sin que nadie le hiciera el menor caso, hasta que finalmente llegó una patrulla de la policía y lo detuvo. [...] Posteriormente, Alys repitió la escena ante la cámara con ayuda de los mismos policías que lo tenían detenido, todo con el fin de comparar la acción inicial y su repetición conceptual filmada con propósitos documentales" (Cuauthemoc Medina: "Zonas de tolerancia: Teresa Margolles, SEMEFO y más allá" en *Entre líneas*, La Casa Encendida, Madrid, 2002, p. 117).

[43] "La gente te rodea, quiere discutir contigo. ¿Te admiran? Escúpeles en la cara; ¿se ríen de ti? Ayúdales a encontrarse en su risa. El rol conlleva el ridículo. ¿No hay más que roles a tu alrededor? Arrójales tu desenvoltura, tu humor, tu distanciación; juega con ellos como el gato con el ratón" (Raoul Vaneigem: *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1977, p. 158).

[44] "Esta "expropiación sistemática de la comunicación intersubjetiva", esta "colonización de la vida cotidiana a través de una mediación autoritaria" no es, para los situacionistas, una consecuencia necesaria del desarrollo técnico, tal y como lo demuestran las prohibiciones –vigentes desde muchos años atrás- de utilizar las emisiones de radio privadas. "La ley actual" escriben [*Internationale Situationniste* VIII, p. 20], "es que todos consuman la mayor cantidad posible de nada; incluida la *nada* respetable de la vieja cultura, separada por completo de su sentido original"" (Mario Perniola: *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Ed. Acuarela & A. Machado, Madrid, 2007, p. 79).

[45] "Además la mayoría de estas obras [de tipo escatológico], apenas elaboradas como obras, se presentan más bien como reliquias, los desechos orgánicos de un individuo al que se busca sujetarse, o casi embrujar manipulando sus restos. La mayoría son, moldes, montañas, de hecho, documentos, grabaciones o calcos. Incluso los más violentos de ellos no nos dicen otra cosa que lo que nos dirían miles, centaner de miles de otros documentos, sacados de los archivos de la policiía criminal o de los archivos de la policía criminal o de los hospitales de París. Fotos banales, documentos banales a los ojos de quien, terapeuta, científico, juez o abogado, hace cotidianamente la experiencia de la enfermedad, del sufrimiento, de la locura y de la muerte. Fotos banales, aún, comparadas con la diversidad de imágenes pornográficas de las que la técnica televisual nos inunda" (Jean Clair: *De Inmundo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 57).

[46] "Uno de los populares productos de chocolate que se venden por toda Europa central es el llamado "Kinder Sorpresa", una cáscara de huevo, vacía y hecha de chocolate, envuelta en un papel de vivos colores; cuando se desenvuelve el huevo y se rompe la cáscara, se encuentra en su interior un pequeño juguete de plástico (o pequeñas partes que se ensamblan para formar un juguete). ¿No es este juguete *l´objet petit a* en estado puro –un objeto pequeño que llena un huevo central, el secreto escondido, *agalma*, en el centro-? Los niños que comparan este huevo de chocolate a menudo lo desenvuelven y simplemente rompen el chocolate sin molestarse en comerlo, preocupándose sólo del juguete en el centro -¿no son estos amantes del chocolate casos perfecto del lema de Lacan "te quiero, pero, sin poder explicarlo, quiero algo en ti más que tú, y por consiguiente, te destruyo?-. Este vacío material ("real") en el centro, por supuesto, equivale al vacío estructural ("formal") a causa del cual ningún producto es "realmente eso", ningún producto está a la altura de la expectativa que despierta" (Slavoj Zizek en conversación con Glyn Daly: *Arriesgar lo imposible*, Ed. Trotta, Madrid, 2006, p. 84).

[47] "Me interesa mucho el empleo del humor. Yo creo que es una gran herramienta para alcanzar mis fines. Busco sobre todo estimular al espectador y colocarlo en una situación en la que se deba plantear la forma en la que entiende ciertos aspectos de la realidad. No quiero decirle a nadie cómo tiene que pensar, ni tampoco voy a dar respuestas. La palabra denuncia es algo que no tiene nada que ver conmigo. Una de las funciones del arte es plantear preguntas y generar reflexión. Esos son mis fines" (Yoshua Okón entrevistado por Javier Diáz-Guardiola: "Realidad y ficción no son categorías ni aisladas ni abstractas" en *ABCD Las Artes y las Letras*, Madrid, 10 de Junio del 2006).

[48] Hal Foster: "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo" en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ed. Universidad de Salamanca, 2001, pp. 120-121.

[49] Podemos poner en relación la obra de Okón con las meditaciones sobre la "reprogramación de obras existentes" que realiza Nicolas Bourriaud. Uno de los ejemplos que presenta es el video *Fresh Acconci* (1995) de Mike Kelley y Paul McCarthy en el que hacen que modelos y actores profesionales interpreten las performances de Vito Acconci, cf. Nicolas Bourriaud: *Post producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004, pp. 9-12.

[50] Serge Mikhailovitch Eisenstein: "Piranesi o la fluidez de las formas" en Manfredo Tafuri: *La esfera y el laberinto. Vanguardia y arquitectura de Piranesi a las Vanguardias*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984, p. 116.

[51] "[...] *Coyote* es el ejemplo perfecto. Beuys lo utilizó con un sentido muy determinado, relacionado con un afán de trascendencia, mientras que para las culturas prehispánicas en las que se inspiraba, vinculado al hambre insaciable de los conquistadores o lo que en México se entiende hoy por "coyote" (una especie de "conseguidor") no tiene nada que ver, y todo eso está ahí. El lenguaje, a fin de cuentas, es una abstracción y refleja otra manera de entender el mundo, por lo que no puedo evitar interesarme por él. Los juegos de palabras, los vaciados de significados son cosas que van conmigo, una herramienta muy útil para crear los "desfases" que me interesan. Ese es un buen término para definir mis obras" (Yoshua Okon entrevistado por Javier Díaz-Guardiola: "Realidad y ficción no son categorías ni aisladas ni abstractas" en *ABCD Las Artes y Las Letras*, Madrid, 10 de Junio del 2006).

[52] Donald Rumsfeld en *The Economist*, 6 de Diciembre del 2003, p. 43.

[53] "Contra-tiempo. *The time is out of joint*. Habla teatral, habla de Hamlet ante el teatro del mundo, de la historia y de la política. La época está fuera de quicio. Todo, empezando por el tiempo, parece desarreglado, injusto o desajustado. El mundo va muy mal, se desgasta a medida que envejece, como dice también el Pintor en la apertura de *Timón de Atenas* (tan del gusto de Marx, por cierto)" (Jacques Derrida: *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Ed. Trotta, Madrid, 1995, p. 91).

[54] "Hace poco, un hombre demandó a los gigantes de la comida rápida de hamburguesas en América porque su comida "le estaba poniendo obeso". El mensaje que subyace a esta queja está claro: yo no tengo nada que ver; no se trata de mí; la responsabilidad no es mía –y puesto que no se trata de mí, tiene que haber otro que sea legalmente responsable de mi desgracia-. El así llamado síndrome de la falsa memoria [*False Memory Syndrom*] comete el mismo error: la tendencia compulsiva a fundar los problemas psíquicos presentes en una experiencia real pasada de haber sido asaltado sexualmente. De nuevo, lo que verdaderamente está en juego en esta operación es la negativa del sujeto a aceptar la responsabilidad de sus deseos sexuales inconscientes: si la causa de mis problemas es la experiencia traumática del acoso, entonces mi propia catexis [*investment*] fantasmática en mi *imbroglio* sexual es secundaria y, en última instancia, irrelevante" (Slavoj Zizek en conversación con Glyn Daly: *Arriesgar lo imposible*, Ed. Trotta, Madrid, 2006, pp. 127-128).

[55] *US* es la propuesta que Okón hace en 2003 para la exposición *Monuments For The USA*.

[56] Regis Debray: *El estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1995, pp. 122-123.

[57] "Lo que se lega se adelanta a lo que se hereda. Por doquier, la huella es cancerígena; gangrena, petrifica. "Toda realidad, observa Sylvie Merzau, se convierte en documento, el cuerpo social se transforma en espacio archivario". Como tal, la huella pasa a ser un valor. Al tener más importancia que el hecho de meter "en la caja" que se pone en ella, lo que cuenta es la caja y no el sentido que contiene. El formalismo de la huella es un nihilismo histórico. Todos estamos trazando huellas y las hay de cualquier cosa. En definitiva, una huella equivale a otra. La rueda de bicicleta y una tela de Cézanne. La guerra y el reportaje de guerra. El acontecimiento y el eco. El hombre y la marioneta. La política y el "Bébete show"" (Regis Debray: *El estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1995, pp. 129-130).

[58] Mario Perniola: "Performances perversas" en *El sex appeal de lo inorgánico*, Ed. Trama, Madrid, 1988, p. 181.

[59] "Paradójicamente, para dar ese salto al mundo inorgánico sintiente tal vez no hay que estar en el

aspecto espiritual y físico un poco más adelante de lo normal, sino un poco más atrás; es necesaria una minusvalía, una desventaja psíquica o física, que puede venir de la práctica de la filosofía o de las artes, o bien de la enfermedad o de la minoración sensorial, o de ambas. La performance de la cosa no es normal, sino perversa" (Mario Perniola: *El sex-appeal de lo inorgánico*, Ed. Trama, Madrid, 1998, p. 182).

[60] "That´s entertainment! La totalidad de la ruina –de la *ruinae corporis et vitae* agustinianas- es ahora el reino de la banalidad. Pero, ¿en qué consiste propiamente la banalidad? El término "banal" es uno de los más ricos que tenemos en nuestra lengua, y no sólo en nuestra lengua, porque en su historia y dispersión encontramos un filón común a los distintos pueblos de Europa. Procede de la antigua raíz fráncico *ban*, y es la palabra más dialéctica que pueda uno encontrar. De ella deriva, en alemán, *Verbannung*: "destierro", expulsar a alguien de su propia tierra. La orden de destierro queda plasmada en un "bando". Y como consecuencia del cambio de vida del desterrado, tenemos –también en español, claro- "bandido" y "banda", agrupada bajo una "bandera". Todas esas voces giran en torno a una idea capital, a saber: que no hay mancomunidad sin expulsión de elementos del propio seno, considerados por esa acción como lo otro, lo indeseable y digno de destierro" (Félix Duque: *La fresca ruina de la tierra.* (Del arte y sus desechos), Ed. Calima, Palma de Mallorca, 2002, p. 165).

[61] Slavoj Zizek en conversación con Glyn Daly: *Arriesgar lo imposible*, Ed. Trotta, Madrid, 2006, p. 152.

[62] Robert Klein: "El tema del loco y la ironía humanista" en *La forma y lo inteligible*, Ed. Taurus, Madrid, 1980, p. 394.

[63] Por ejemplo Baudelio Lara recurre a la banalidad para "justificar" a los artistas mexicanos que formaban parte de la exposición *Acné o el nuevo contrato social ilustrado* (Eduardo Abaroa, Marco Arce, Abraham Cruzvillegas, Daniel Guzmán, Sofía Táboas y Pablo Vargas Lugo): "De este modo, en un contexto en que parecería que hablar de cualquier asunto trascendente es una forma de hipocresía, y en el que estamos rodeados de asuntos triviales, asumir la banalidad del tiempo y del mundo se convierte en una opción no sólo ética sino artísticamente válida e interesante. El arte se convierte, en cierta forma, en una especie de espiritualidad negativa que expresa en última instancia lo banal del movimiento y la conciencia de que en un mundo patético, el desapego es la única posibilidad válida y aceptable" (Baudelio Lara: texto en *Acné o el nuevo contrato social ilustrado*, Museo de Arte Moderno, México, 1995, p. 61).

[64] "Ese ser esclerótico al que se nos presenta como tonto es una especie puramente teórica y casi automática de la inteligencia, pero no es de ningún modo el retrato del cretino de carne y hueso. El cretino que todos conocemos no está en absoluto *adormecido*, ni *anestesiado*, ni *momificado*: al contrario, es activo, se prodiga por todas partes, está siempre en la brecha" (Clement Rosset: *Lo Real. Tratado de la idiotez*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2004, p. 186).

[65] "La histeria. El deseo enfermizo de hacerse simpático roza a todo aquel que quiera consentir y prevenir los deseos del otro, a cualquier precio. La neurocsis histérica es la forma límite del comportamiento indicial, como búsqueda perpetua de la buena impresión" (Regis Debray: *El estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1995, p. 154).

[66] Cfr. Hal Foster: "Este funeral es por el cadáver equivocado" en *Diseño y delito*, Ed. Akal, Madrid, 2002, p. 135. "Un nuevo régimen de atención, se está instalando, privilegiando el barrido rápido (el *scanning*) en detrimento de la lectura y del desciframiento de las significaciones. La imagen se vuelve más fluida, más móvil; es menos espectáculo o dato que elemento pragmático, elemento de una cadena de acciones; pierde su valor de referencia o de denotación para inscribirse en una cadena de metamorfosis sobre pedido, para entrar en la serie de una fantasmagoría: literalmente una comitiva o una procesión de fantasmas" (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 101).

[67] "Tal y como a menudo insistía Freud, el rasgo fundamental de los sueños en los que la persona que los tiene aparece desnuda frente a una multitud, el rasgo que produce ansiedad es el hecho sorprendente de que a nadie parece importarle la desnudez: la gente simplemente pasa de largo como si no pasara nada..." (Slavoj Zizek: *Bienvenidos al desierto de lo real*, Ed. Akal, Madrid, 2005, p. 91).

[68] "En 1981, tres aviones fletados por el grupo chileno CADA (Loti Rosenfeld, Juan Castillo, Fernando Balcells, Raúl Zurita, Daniela Eltit) sobrevuelan los barrios pobres de Santiago de Chile y sueltan unos panfletos en los que se puede leer que "el hecho de contribuir a la mejora de la vida es la única forma válida de arte" (¡*Ay Sudamérica*!)" (Paul Ardenne: *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Ed. CendeaC, Murcia, 2006, p. 110). Cfr. al respecto Nelly Richard: "The Dimension Social of Exteriority in the Production of Art" en Jan Cohen Cruz (ed.): *Radical Street Performance. An International Anthology*, Routledge, Londres, 1998, pp. 143-144.

[69] "El antropólogo Edmund Carpenter, en su libro *They Became What They Beheld*, cita una frase acerca de la llegada del cuerpo de Robert Kennedy desde Nueva York a Los Ángeles. El escritor, "estaba con un grupo de reporteros... y advirtió que casi todos observaban el evento a través de una pantalla de televisión instalada para la ocasión. El ataúd real estaba pasando detrás de ellos, casi a la misma distancia desde la que contemplaban la diminuta versión proporcionada por la pantalla". De un modo similar, Harold Rosenberg –siempre un agudo observador de estas cosas- señala en uno de sus artículos del *New Yorker* (17 de marzo de 1973) que "en la televisión se mostraba a grupos de prisioneros de guerra que regresaban de Hanoi pasando el rato viendo en televisión imágenes de grupos de prisioneros de guerra regresando de Hanoi. Un hombre cruzó a remo la inundada Calle Principal para comprar un periódico que mostraba imágenes de la inundación de su ciudad..."" (Allan Kaprow: *La deseducación del artista*, Ed. Ardora, Madrid, 07, p. 98).

[70] "Es así que, por un lado, los dispositivos artísticos polémicos, tienden a desplazarse y devienen testimonios de la participación en una comunidad indistinta. Pero, por otro lado, la violencia polémica de ayer tiende a tomar una nueva figura. Ella se radicaliza en testimonios de lo irrepresentable y del mal, o de la catástrofe infinita. Lo irrepresentable es la categoría central del viraje ético de la estética, como el terror lo es en el plano político, porque él también es una categoría de indistinción entre derecho y hecho" (Jacques Ranciere: *El viraje ético de la estética y la política*, Ed. Palinodia, Santiago de Chile, 2005, p. 39).

[71] "La distinción crucial entre simulacro (superposición con lo real) y la apariencia es particularmente reconocible en el campo de la sexualidad, como, por ejemplo, en la distinción entre pornografía y seducción: la pornografía "lo enseña todo", "es sexo real", y por este mismo motivo produce un mero simulacro de sexualidad, mientras que el proceso de la seducción consiste enteramente en un juego de apariencias, insinuaciones y promesas, y evoca por ello mismo el dominio elusivo de la Cosa sublime suprasensible" (Slavoj Zizek: *Lacrimae Rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*, Ed. Debate, Barcelona, 2006, p. 264). "El simulacro es un objeto hecho, "un artefacto", que si bien puede producir un efecto de semejanza, al mismo tiempo enmascara la ausencia de modelo con la exageración de su "hiperrealidad"" (Víctor I. Stoichita: *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*, Ed. Siruela, Madrid, 2006, p. 12).

[72] "Es decir, la idea de que el arte son excrementos cotidianos convertidos en entretenimiento al ser exhibidos fuera de su contexto cotidiano: el material desperdiciado de la vida diaria convertido en un espectáculo divertido al ser elevado al (cada vez más dudoso) *status* de arte" (Donald Kuspit: *El fin del arte*, Ed. Akal, Madrid, 2006, p. 101). "La sociedad hedonista, pragmática, o tradicionalista, o positivista, o progresista de hoy –aquí encontramos las categorías sociales que distinguía Nietzsche en *Zaratustra*-, no puede más que encantarse, en una época de gran disgusto, de que semejante arte de estorcolero se haya vuelto "arte oficial", como la apocatástasis intentó volverse el dogma de la Iglesia primitiva y como parece ser la creencia de los cristianos de hoy" (Jean Clair: De *Inmundo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 88).

[73] Dickie explica el carácter sin fronteras del mundo del arte aludiendo, entre otras cosas, a su "frivolidad" y "complejidad bizantina", cfr. *Art and Aesthetics. An Institutional Análisis*, Ed. Ithaca, 1974, p. 49.

[74] "La comunidad nacional despolitizada se constituye, entonces, como la pequeña sociedad de *Dogville*, en la duplicidad entre el servicio social de proximidad y el rechazo absoluto del otro" (Jacques Ranciere: *El viraje ético de la estética y la política*, Ed. Palinodia, Santiago de Chile, 2005, p. 29).

[75] "Todos conocemos el tópico que dice que las teorías de la conspiración son las ideología del pobre: cuando los individuos carecen de capacidades y los recursos

cognitivos elementales para crear un mapa que les permita situar su lugar dentro de una totalidad social, se inventan teorías de la conspiración que proporcionan un mapa falso, y explica todas las complejidades de las vida social como resultado de una conspiración oculta. Sin embargo, como le gusta señalar a Fredric Jameson, este rechazo ideológico-crítico no es suficiente: en el capitalismo global contemporáneo, muchas veces estamos viéndonoslas con verdaderas conspiraciones" (Slavoj Zizek: *Irak. La tetera prestada*, Ed. Losada, Madrid, 2005, p. 113).

[76] El 1 de octubre de 1970, Billy Apple ejecutó una obra o acción, titulada *Pasar la aspiradora*, que consistía en limpiar con aspiradora el espacio delantero y trasero de la primera planta, el rellano, las escaleras y la entrada del número 161 de la calle 23 Oeste en Nueva York. La obra, tal y como informaba Lucy Lippard en *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, seguía en curso en 11 de diciembre de 1971.

[77] "Aquellos que deseen ser llamados artistas, para que algunos o todos sus actos e ideas sean considerados arte, sólo tienen que dejar caer un pensamiento artístico a su alrededor, anunciar el hecho y persuadir a otros de que se lo crean. Eso es publicidad. Como ya escribiera Marshall McLuhan, "el arte es aquello con lo que puedes salirte con la tuya"" (Allan Kaprow: *La educación del des-artista*, Ed. Ardora, Madrid, 2007, p. 25).

[78] Daniel Dennet alude a esa situación de canturrear una melodía que "nunca me ha gustado y que de ninguna manera la considero mejor que el silencio; pero ahí estaba, como un horrible virus musical, tan vigoroso en mi reservorio de *memes* como cualquier melodía que realmente me guste" (Daniel Dennet: *Darwin´s Dangerous Idea*, Ed. Simon & Schuster, Nueva York, 1995, p. 347).

[79] "Así pues, la alternativa a la violencia parece residir en lo estético, a lo cual pertenece desde siempre una especie de *moderación* esencial, que no puede confundirse con timidez, con temor, ni mucho menos con debilidad o claudicación. Esta moderación deriva de la conciencia de que no existe un solo plano sino –según la afortunada expresión de Deleuze y Guattari- *mil planos* diferentes" (Mario Perniola: *Contra la comunicación*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 105).

[80] "Si en la pornografía circundante se ha perdido la ilusión del deseo, en el arte contemporáneo se ha perdido el deseo de ilusión. En el porno no queda nada que desear" (Jean Baudrillard: *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2006, p. 51)

[81] Zizek señala que el verdadero exceso no consiste en practicar nuestra fantasías íntimas en lugar de hablar de ellas, "sino, precisamente, hablar sobre ellas, permitiéndoles invadir el medio del gran Otro hasta el punto que uno puede literalmente "fornicar con palabras", hacer caer la barrera elemental, constitutiva entre el lenguaje y el goce" (Slavoj Zizek: *Visión de paralaje*, Ed. Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 243).

[82] Sobre la lógica de la humillación presente en los juegos de la televisión y el despojamiento frenético del sentido del ridículo, cfr. Gérard Imbert: *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2003, pp. 158-160.

[83] Una de las sentencias más citadas de los cuadernos de la prisión de Gramsci es aquella en la que advierte que la crisis consiste "precisamente en que lo viejo está muriendo y lo nuevo no puede nacer; en este interregno aparece una gran variedad de síntomas mórbidos".

[84] "La abolición de la distancia, del *pathos* de la distancia, hace que todo quede indeterminado. Incluso en el ámbito físico: la proximidad excesiva del receptor y de la fuente de emisión crea un efecto Larsen que interfiere en las ondas. La proximidad excesiva del evento y de su difusión en tiempo real, genera indeterminación, una virtualidad del evento que lo despoja de su dimensión histórica y lo sustrae de la memoria. Estamos inmersos en un efecto Larsen generalizado" (Jean Baudrillard: *La agonía del poder*, Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, pp. 60-61).

[85] "Según cuenta Susan Sontag, cuando estaba viendo la retransmisión televisiva de la llegada de los hombres a la Luna, algunos de los presentes afirmaron que todo aquello no era nada más que una escenificación. Entonces, ellas les preguntó: "Pero entonces, ¿qué es lo que estáis viendo?". Y ellos respondieron: "¡Estamos viendo la tele!". Había comprendido todo" (Jean Baudrillard: *La agonía del poder*, Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, p. 66).

[86] "Parece que la alternativa reza así: o "somos incapaces de imaginar el futuro" (Jameson) o lo único que hay es "la imaginación del desastre" (Sontag). En realidad puede sintetizarse en lo que Bruce Franklin acertadamente resumió: "El único futuro que parece imaginable en Hollywood es un futuro mejor". Hasta el extremo de que las ciudades del futuro en las distopías no reflejan ya el futuro de la humanidad sino sus últimos días. Son ciudades del "día después" de aquellos holocaustos nucleares que han hecho la Tierra inhabitable. Por ello se aconseja a los supervivientes que emigren al espacio exterior. Porque la Tierra entera es una ciudad sin futuro y el hombre está al final de su historia. De las metrópolis de los comienzos a finales del siglo XX hay un abismo. No se trata sólo de subrayar las semejanzas arquitectónicas y hasta cierto punto ver las segundas como el proceso de la ruina de las primeras. El enfoque es distinto: más que el camino de la perfección a la ruina de la perfección, se trata ahora de las "ruinas en inversión" de que hablaba Smithson, es decir, que las ciudades que se levantan de la ruina misma. De ahí esa "estética del reciclaje" que presentan, están hechas con remiendos de todos los estilos, materiales y humanos" (José Luis Molinuevo: "La orientación estética" en Simón Marchán Fiz (comp..): *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Ed. Paidós, Barcelona, 2006, p. 96)

[87] "Una sociedad solo le teme a una cosa: al diluvio. No le teme al vacío. No le teme a la penuria ni a la escasez. Sobre ella, sobre su cuerpo social, algo chorrea y no sabe qué es, no está codificado y aparece como no codificable en relación con esa sociedad. Algo que chorrea y arrastra esa sociedad a una especie de desterritorialización, algo que derrite la tierra sobre la que se instala. Este es el drama. Encontramos algo que se derrumba y no sabemos qué es. No responde a ningún código, sino que huye por debajo de ellos" (Gilles Deleuze: *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2005, p. 20).

[88] "Su única audiencia es la que corresponde al listado de profesiones creativas que se contemplan narcisistamente a sí mismas, representando un combate entre sacerdotes autoproclamados y toda una retahíla de rebeldes, bromistas, golfillos y agentes triples que parecen estar intentando destruir su iglesia. Pero todos sabemos cómo termina esto: en la iglesia, por supuesto, con el club al completo haciendo reverencias y murmurando oraciones. Rezando por ellos mismos y su religión" (Allan Kaprow: *La des-educación del artista*, Ed. Ardora, Madrid, 2007, p. 25).

[89] "Cada pieza es una investigación muy particular y no intento forzar conexiones entre ellas, al menos de forma consciente. Eso no quita para mire mi trayectoria y encuentre constantes, que yo no fuerzo. No me gusta esa idea monolítica del arte de que he de tener una identidad, una especie de firma, porque eso lo relaciono con una lógica más de mercadotecnia. Mi obra es la respuesta directa a cuestiones de mi entorno que me interesan. En este sentido, mi proceso es muy orgánico, basado en el deseo de entender mi entorno y, sobre todo, de hacer preguntas. Obviamente, en el resultado hay temáticas que se repiten, como las del poder y su abuso" (Yoshua Okon entrevistado por Javier Díaz-Guardiola: "Realidad y ficción no son categorías ni aisladas ni abstractas" en *ABCD Las Artes y Las Letras*, Madrid, 10 de Junio del 2006).

[90] "[...] los ejemplos típicos de interpasividad, como el de las "risas enlatadas" (cuando las risas están intergradas en la banda sonora, de modo que el televisor ríe en mi lugar, es decir, realiza, representa, la experiencia pasiva del espectador), evocaré otro ejemplo: esa situación incómoda en la que alguien cuenta un chiste de mal gusto que a nadie hace reír, salvo al que lo contó, que explota en una gran carcajada repitiendo "¡Es para partirse de risa!" o algo parecido, es decir, expresa él mismo la reacción que esperaba de su público. Esta situación es, en cierto modo, la opuesta a la "risa enlatada" de la televisión: el que ríe en nuestro lugar (es decir, a través de nosotros, el público molesto y avergonzado, acaba riendo) no es el anónimo "gran Otro" del público artificial e invisible de los platós de televisión, sino el que cuenta el chiste. Se ríe para integrar su acto en el "gran Otro", en el orden simbólico" (Slavoj Zizek: *En defensa de la intolerancia*, Ed. Sequitur, Madrid, 2007, p. 116).

SUBTITLE
February 22 – April 27, 2008
Lothringer13, Städtische Kunsthalle München
www.lothringer-dreizehn.com

Curators
Uli Aigner
Ursula Davila-Villa

Curatorial Assistants
Adela Demetja
Katrin Nahidi

Texts
Uli Aigner
Ursula Davila-Villa
Elisabeth Hartung
Fernando Castro Flórez

Translations
Anna McCarthy
Gabriela Jauregui

Graphic Design
Büro Weiss, Berlin
Tabloide, Mexico

Photography
Tom Kohues

Publisher
Prototype Press

Thanks to:
Lazaro y Nati Okón
Miguel Jauregui Rojas
Christian Haye
Uli Aigner
Ursula Davila-Villa
Manuel Alcalá
María José Cuevas
Karin Somer
Alcuin Ai
Carlos de Abreu
Matze Görig

Special Thanks to:
Gabriela Jauregui

© 2008 Yoshua Okón, the authors

Printed in Mexico City

All rights reserved.
No part of this publication may be reproduced in any form without written permission from the publisher.

ISBN 978-0-9798826-0-9

LOTHRINGER13
Städtische Kunsthalle München

Landeshauptstadt München
Kulturreferat

ISBN: 978-0-9798826-0-9
53000
9 780979 882609