

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 herstellt, 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 vortragene 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 damit 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 Mu-

seen 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 unpräzise. 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 as 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 seiner Persönlichkeit zurück. Mit präzisiertem 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 aufgenommen. 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.