



# Un juego oscuro

Por Andrew Berardini

*Todo pecado es el resultado de una colaboración.*

Lucio Anneo Séneca

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Y siguen las risas.

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

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

“¡Los aztecas son la raza aria!”

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

“Ser ario significa respetar tu raza.”

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

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

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

“¡Los oaxaqueños son arios!”

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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