

TERRITORIOS

# Gabriel Orozco

## Silencios infinitos

...

OKWUI ENWEZOR

En la primavera de 1995, el Museo Guggenheim de Nueva York presentó una espectacular exposición de la obra del difunto artista cubano Félix González-Torres. La amplitud de la exposición permitió al público conocer los elípticos y complejos significados de un artista cuya economía de forma tiene poco que ver con la falta de confianza en sí mismo y mucho con la precisión, la disciplina y el rigor.

Las sensaciones que acompañaban a los espectadores en cada paso contemplativo, mientras estaban inmersos en el ambiguo mensaje que les había dejado el artista, invitan a pensar en todo tipo de metáforas y clichés; desde lo sublime hasta lo elegíaco y cerebral. Recorrí el museo recogiendo (pese a la severa norma de «uno por visitante» impuesta por el museo) los restos de caramelos y los montones de láminas (una muestra de la generosidad del artista y de su discreta subversión de la etiqueta museológica) que constituyen los gestos más reconocibles de González-Torres. González-Torres formaba a menudo estas agrupaciones, a las que se asignan «pesos ideales» para los caramelos e «infinitos ejemplares» para las láminas; ambas cosas hacen referencia o recuerdan a una amante, un suceso o un lugar. El hecho de que estos caramelos (arrebataadoras marinas de chocolatinas Baci envueltas en papel de plata, regaliz negro con celofán transparente, chicles Bazooka envueltos en papel blanco, etc.) y láminas eran para comer y para llevarse a casa de recuerdo, daba a la experiencia un aire de graciosa solemnidad; evocaba un recuerdo sacramental que es a la vez católico y muy iberoamericano.

Hablando del catolicismo y del carácter iberoamericano de estos gestos, la crítico Coco Fusco me explicó que la obra de González-Torres encarna y asimila los vestigios palpables de las ceremonias de duelo iberoamericanas. Y la asociación con el azúcar en los caramelos coincidía con uno de los mayores recortes presupuestarios de Cuba. Y las cadenas de bombillas —amontonadas o expuestas en cascadas de incandescente esplendor—, típicas también del autor, tienen que ver menos con las esculturas luminosas de Dan Flavin que con los altares y los monumentos votivos propios de la mayoría de los países americanos.

Hago estas observaciones porque en los estudios críticos de la obra de González-Torres apenas se mencionan estas influencias. Parece que la pertenencia a una cultura vernácula no europea es pocas veces reconocida. Pese al gran revuelo organizado por la crítica posmodernista con motivo de este tipo de omisiones, el discurso favorito sigue favoreciendo la adopción de la camisa del universalismo modernista, de una especie que reniega de lo específico y lo local, quizá para desarrollar más plenamente lo que es una ostensible variación sobre el tema de la genialidad europea. Parte integrante de este desafortunado panorama es la complicidad de los artistas que se prestan a esta forma de autocensura. Esta idea de que el hecho de desprenderse de los lazos del propio origen o de la influencia iconográfica de la propia cultura facilita al artista el paso a los cánones del arte contemporáneo internacional sigue siendo una de las grandes falacias y tergiversaciones de los recientes estudios

críticos sobre famosos artistas no europeos. En cierto modo, esta cuestión inflama el debate, aísla al artista y no resuelve nada. Indudablemente, también debe de resultar exasperante que piensen en uno como artista o intelectual sólo en relación con su identidad o procedencia.

Pero todavía me convence menos el argumento que nos insta perentoriamente a echar por la borda todos esos cuentos sobre la identidad. Estoy pensando en concreto en la advertencia que dirige Robert Storr a aquellos que vemos en el trabajo artístico de González-Torres las maravillosas virtudes de, y referencias a, su identidad homosexual y americana, que tanto influyen en su obra. Ambos aspectos de su identidad, en cualquier caso, enriquecen su obra más que debilitarla. Storr habla de la «negativa» del artista a «hacer el paripé». Consciente de cómo ese hacer el paripé desvirtúa para el público la apreciación de un artista determinado, Storr señala también que «en un mundo artístico obsesionado con frecuencia por la afirmación *simplista* (la cursiva es mía) del origen o la esencia, González-Torres evita el papel de artista americano o artista homosexual o incluso artista activista...» Sabiendo la paradoja a la que se enfrenta al intentar salvar a González-Torres de las garras de la «afirmación simplista del origen o la esencia», Storr se apresura a rectificar su comentario inicial declarando que el artista aprovecha «todo lo que le ha enseñado su experiencia de homosexual comprometido políticamente y su origen cubano». [1] Así pues, en lugar de enjuiciar la obra de González-Torres, el crítico se ve obligado a adoptar una postura ambigua.

Pues lo que confirma la última aseveración de Storr es que, independientemente del significado de la obra de González-Torres, para nosotros ésta evoca lo que evoca porque tiene mucho que ver «con todo lo que le ha enseñado su experiencia de homosexual comprometido políticamente y su origen cubano», incluyendo sus cargas, sus enredos, negativas, fracasos, placeres y desgarros. Más que renunciar a su identidad, González-Torres la celebra, la cuestiona, lucha con ella y utiliza todas sus peculiaridades y complejidades para modelar y vaciar lo que representa sin duda una de las más agradables cortesías para con los asuntos relativos al arte, la identidad, la política, el amor y la fidelidad al arte contemporáneo.



Gabriel Orozco. *Sand on Table*, 1992.

Ahora que nos ha dejado —murió en el apogeo de su carrera artística, cuando contaba 37 años—, otro artista americano, el mexicano Gabriel Orozco, asciende rápidamente a la plataforma que hizo de González-Torres aquel artista indispensable que dio a conocer a la crítica la sublime visión del mundo americano, sus excesos sibilinos, su inteligencia. Como precedente de Orozco, no hay duda de que han surgido de nuevo las mismas ofuscadoras fuerzas económicas, en medio del alboroto de la crítica, dirigido ahora al mexicano. Estas críticas pasan por alto la herencia histórica inmediata de Orozco, que incluye a figuras modernistas tales como Diego Rivera, David Siqueiros, Rufino Tamayo, Clemente Orozco, Frida Khalo, etc. Según la procedencia que tiene que llevar como una medalla de honor, abundan los comentarios en los que el artista aparece sobre las alas del nacimiento a lo Fénix de Duchamp; precursor de cualquier artista que decida probar el arte conceptual.

A pesar de esto, comprobaremos, si seguimos el ejemplo con diligencia, dejando a un lado los abstrusos enigmas que decoran su obra, que el arte de Orozco debe tanto a una generación anterior de artistas americanos, incluyendo algunos matices surrealistas, como al linaje casi exclusivamente europeo que se le atribuye.

Así pues, decir que la obra conceptual de Gabriel Orozco tiene un tinte surrealista americano no equivale a una difamación étnica. Tampoco equivale a caer en el estereotipo despreciativo que ve la obra de los artistas no europeos a través de la



Gabriel Orozco. Empty Club Project, 1996.

lente distorsionada del exotismo, que invariablemente los presenta como auténticos e incontaminados nativos. Ya sabemos lo emponzoñada que está actualmente la historia del arte a causa de la «etnificación» de los artistas. Por lo tanto, señalar la existencia del americanismo en la obra de Orozco puede ser arriesgado en el sentido de que equivale a invocar ciertos tropos esencialistas. Soy consciente del peligro que implica limitar la interpretación de un arte en el que abunda el uso de referencias, especialmente a través de la invocación de la identidad americana, como parte de lo que caracteriza la obra de Orozco.

Aunque tal término en realidad se opone al racismo, lo que en realidad se deduce de tal invocación es que nos brinda la oportunidad de explorar la numinosa y compleja geografía de la historia del arte en el siglo xx. El hecho de ver la historia del arte de esta manera no sólo ofrece al crítico e historiador la oportunidad de establecer la genealogía de un artista determinado, sino que también sirve para situar al artista en una coordenada crítica. Por otra parte, abre nuevas perspectivas que podrían demostrar que ciertas variantes locales del arte internacional descubren en definitiva un espacio discursivo en el interior de los discursos dominantes, internacionalizando el arte y la cultura contemporáneos, liberándolos de la tutela europea.

La reveladora investigación que se lleva a cabo al situar el arte de Orozco en el ámbito temporal y espacial de la economía geopolítica y sociocultural genera un intenso examen de las tendencias, el cual a menudo eclipsa gran parte de su obra. La

observación de cómo se despliegan esas tendencias en su obra crea tanto ambigüedad como claridad. Pues nos ayuda a enfocar una tradición conceptual americana que no sólo no es servil con respecto a su equivalente euro-angloamericano, sino que casi compite con él. Fundamentalmente, lo que diferencia al conceptualismo americano del modelo euro-angloamericano es su componente político. En tanto que el conceptualismo posminimalista de los años sesenta y setenta en Europa y Estados Unidos estaba cargado de empirismo y reduccionismo kantianos —cuya ejemplificación está anclada en la crítica institucional—, el modelo americano descansa resueltamente sobre una estrategia existencial y una investigación fenomenológica, de la que se derivan dos disyunciones lacanianas: lo imaginario y lo simbólico convergen.

Pero ese conceptualismo también está relacionado con la crítica de la relación institucional entre las dictaduras que gobernaron gran parte de América desde los años cincuenta hasta la década de los ochenta.

En muchos aspectos, la obra de Orozco ocupa los territorios que se extienden entre estas dos distinciones. Lo que hace destacar a Orozco entre el grupo de jóvenes artistas de la escena internacional es el hecho de que en su obra se da cierta reciprocidad entre el formato vernáculo y la sofisticación cosmopolita. Tal interpretación, naturalmente, no está exenta de condiciones. Hay que estar atentos a las implicaciones que tiene la creación de un sistema binario en el que lo vernáculo significa una degradación y lo cosmopolita constituye la plenitud. Podríamos decir que su obra coincide con la de muchas figuras tanto del arte euro-estadounidense como del arte americano. Ello significa que las referencias a Robert Smithson, Joseph Beuys y Marcel Duchamp, o a Cildo Miereles, Helio Oiticica, Ana Mendieta, Gordon Matta-Clark y Félix González-Torres son también fácilmente aplicables a Orozco.

Estas influencias o parentescos, por así decir, parecen contradecir en cierto modo mi anterior insinuación de que el conceptualismo americano forma parte de la condición primordial de Orozco. Sigue siendo así: al menos en la medida en que tal contradicción propone una paradoja esencialista en su trabajo. Parte de esta compleja negociación es lo que podría-

mos denominar, desde un punto de vista poscolonial, la doble conciencia de Orozco.

La obra de Orozco tiene esa fidelidad y doble conciencia, que, en cualquier caso, no son antagónicas, sino complementarias: una intensificación de lo que Kwame Appiah denominaría colisión entre lo poscolonial y lo posmoderno, convirtiendo su obra en una actividad menos híbrida. Desde que comenzó a ser conocido hace cuatro años, Orozco se ha convertido en una figura escurridiza, imposible de predecir. Lo que da magnificencia a su obra es su naturaleza fugitiva. Ocupa con delicada precisión largos momentos de silencio e instantes de hilaridad. Junto a esto se encuentran sus acciones de reordenación social y sensorial de nuestras percepciones, transformando numerosos objetos que creíamos conocer en esculturas e instalaciones despojadas de su significado original. Algunas de las ideas y cuestiones filosóficas que encontramos en la obra de los mencionados artistas son corroboradas parcialmente en dos recientes exposiciones de Orozco, realizadas en Londres; la primera, *Empty Club*, en junio de 1996, para ArtAngel, en un antiguo casino y club victoriano, y la segunda, en julio del mismo año, en el Instituto de Arte Contemporáneo.

#### EL ARTISTA COMO ETNÓGRAFO: EMPTY CLUB

Una de las consecuencias más nefastas de la colonización de las llamadas culturas indígenas por parte de Europa es la interpretación de complejas estructuras mentales y culturales bajo la difusa luz de las fantasías étnicas del colonizador. Por medio de la descripción y el estudio etnográfico de los indígenas, los especialistas europeos parecían creer –durante los años dorados de la investigación antropológica de los conquistados como especímenes dignos de curiosidad– que estaban presentando una vista panorámica de aquellas culturas preliterarias que, debido a la falta de documentos escritos, carecen de la necesaria penetración para registrar su propia cultura. La labor del etnógrafo parecía un intento serio, aunque no siempre sincero, de exponer el aspecto etnográfico con todo su esplendor cultural y características primitivas. Tal posición de poder convertía invariablemente a los europeos en interlocutores únicos de ese

panorama de estudio y proyección. A menudo no se considera improbable que a partir del estudio de dicho encuentro se pueda intentar la inversión del proceso aplicando el microscopio al propio etnógrafo. Pero, si se realizase tal intento, la cuestión sería ¿qué tipo de «realidad objetiva» se procedería a analizar? Para conocer al «otro», ¿qué tipo de respuesta se esperaría de él? ¿En qué aspecto de su cultura se centraría tal análisis? Debemos admitir que esas cuestiones dependen más de los gustos e intereses personales, como se pone de manifiesto en un crudo estudio etnográfico titulado «*The Sexual Life of Savages*», que de los intereses académicos. Este aberrante estudio sobre la sexualidad puede resultar divertidísimo, pero demuestra una intención abyecta, cuando no una descarada lujuria. Buscando una aproximación a cómo se forma una cultura, particularmente desde el punto de vista de la vida cotidiana, un reciente



Gabriel Orozco. *Moon Trees*, Empty Club Project, 1996.

trabajo de Orozco analiza las costumbres inglesas a través del deporte, el ocio y diversos aspectos sociales. Como se desprende de ciertos incidentes recientes, a los ingleses les apasiona el deporte: fútbol, cricket, carreras de caballos, y apuestas; cualquier aspecto de la vida constituye una oportunidad para hacer una apuesta sobre algo. En el aspecto deportivo, especialmente en el fútbol, el *hooligan* inglés es todo un personaje. Es tanto un personaje de la imaginación como un producto de la desarraigada clase obrera, empujada a la histeria racial y social por el thatcherismo. El *hooligan* constituye una de las manchas más vergonzosas del carácter inglés, subrayando la abismal diferencia que existe entre las clases altas y las bajas. Es la personificación de la agresividad, la violencia y el nacionalismo que ha empañado la imagen un tanto idílica del deporte como competición entre caballeros, especialmente los caballeros mitificados por la ideología sociocultural inglesa.

En un ensayo que trata sobre la necesidad que tienen últimamente los hinchas futbolísticos de ocupar el centro de la vida inglesa, Louisa Buck ha señalado que «aunque tradicionalmente el cricket ha sido el juego de la elite, y el fútbol el del lumpen, las cosas ya no son así. Hoy en día, para tener credibilidad cultural en el Reino Unido es casi obligatorio ser un hincha de fútbol». [2] No es de extrañar, por tanto, que la exposición de Orozco el verano pasado en Londres pueda interpretarse desde el punto de vista del deporte. Pues lo que se analiza en ese estudio es cómo definen los ingleses su identidad nacional. El reciente proyecto de Orozco constituye un estudio etnográfico del carácter inglés: *Empty Club*, St. James Street, Londres. Con este proyecto, que ocupa los cinco pisos del edificio –incluyendo el casino Regency, el club Devonshire y las dependencias de la embajada nigeriana–, Orozco pretende satirizar a los ingleses.

En el *Empty Club* Orozco instaló una mesa de billar –*Mesa de billar ovalada*– en una elegante sala con paredes de seda. Aquello parecería normal en un club privado; dicho de otro modo, aquel objeto encajaba perfectamente en la elegante sala. Estaba en el contexto adecuado. Sin embargo, la mesa es un imposible, un elemento disfuncional en el conjunto de aquel espacio. La mesa, de forma alargada y sin troneras para que en-

trasen las bolas (aunque Orozco la había puesto a disposición del público), estaba manifiestamente inerme e indefensa. Para frustrar aun más al público, la tradicional bola roja con que se empieza el juego estaba suspendida del techo dorado por medio de un hilo invisible, llevando el juego inexorablemente al terreno de lo absurdo. Sin embargo, al invitar literalmente a los jugadores a creer en el juego, Orozco ha llenado de posibilidades su propuesta. Este absurdo no sólo abarca ciertos conceptos surrealistas, sino que utiliza los gestos tradicionales del arte conceptual para poner en cuestión ciertos supuestos sobre la normalidad, mediante la reordenación de los códigos de la escultura tradicional, y también mediante el distanciamiento y la fragmentación.

Sin embargo, esto representa sólo la mitad de los objetivos de Orozco. Al vaciar la sala y reamueblarla con un objeto despojado de su función utilitaria, Orozco hace que nos fijemos también en los mecanismos de conducta de ese espacio social, dejando al descubierto sus marcas liminales, invitándonos a emplearlo como espacio para la meditación. El vacío creado al retirar los muebles dio a la sala un aire frío, haciendo que aumentase también la sensación de espacio. Esta ausencia, que funcionaba como un intervalo –un ingenioso arpegio–, proporcionaba una espléndida oportunidad estética para devorar el brillo seductor de las paredes azules y plateadas, las palmatorias doradas, los techos afiligranados y los candelabros de cristal. En este escenario uno puede observar a los demás y ser observado por ellos. Mientras el público se deleitaba con los dibujos de las paredes –la cultura con mayúsculas reducida a un detalle modernista– el mito institucional del prometeico autor/genio adopta el aspecto del *vaudeville*.

Tal vez esta interpretación no coincida con la intención de Orozco. Pero el resultado, no obstante, fue fortuito. Yo no podía apartar la idea de que esta dislocación impide la propia congruencia y la aparentemente indiscutible proyección de la escena como cima de la aristocracia, el principal fundamento del sistema británico de clases. Por medio de tal descentralización, este territorio de acceso restringido produjo un híbrido y un fracaso semántico. En este espacio, la bulliciosa actividad del público hace mella, con gesto enfático, en el exagerado va-



Gabriel Orozco. *Oval Billiard Table*, 1996.

lor de semejante centro de poder, abriendo grietas en el muro que separa a la cultura alta de la baja, a la estabilidad de la contingencia. En muchos aspectos esta sala representa lo que podría denominarse «la improbable unión de los contrarios»: un sutil encuentro de dos comunidades marginales.

En mi recorrido por el silencio de los interiores abandonados —recién remozados en previsión de la llegada de los nuevos ocupantes que, es de suponer, tomarían pronto posesión de ellos—, me percaté de que las intervenciones de Orozco, mediante la utilización de la identidad y la cualidad étnica nacionales, demuestra una actitud que Hal Foster ha definido como el caso del «artista en función de etnógrafo». Tal actitud es reveladora en virtud de su inversión de las relaciones de poder. Pues aquí tenemos a un artista procedente de un territorio «tercermundista», llevando a cabo una labor asociada habitualmente con las investigaciones etnográficas occidentales. Orozco ha reunido para su sereno e hilarante estudio de los ingleses los símbolos y emblemas más estereotipados: su pasado y sus obsesiones. En uno de los pisos se desplegaron dos largos rollos de tela verde y azul marino para formar una bolera provista de bolas antiguas de madera. El decorado evoca patéticamente otra era, cuando los señores llevaban unos trajes asfixiantes durante las actividades mundanas. En un intento de realzar lo que ya parecía una propuesta absurda, y de realzar el desnaturalizado ambiente de club, Orozco dispuso una hilera de tumbonas, bajo unas plantas de plástico con encartes blancos a las que llamó *Árboles lunares*, en los lados para que los es-

pectadores se sentasen a mirar. Al parecer Orozco quería reorganizar un poco la decoración a cada momento. Las plantas y las tumbonas se convierten literalmente en instrumentos de esta broma. Con su extravagante presencia en el triste y gris clima inglés se convierten, metafóricamente, en ideas que representan el emblema tropical del artista.

El tono guasón que subyace a estas ligeras alteraciones de contextos, situaciones, imágenes y objetos es característico de Orozco; proporciona cierta sincronía a gran parte de su obra. Por ello, no hay gestos ni acciones aisladas. Forman una cadena de causas y efectos en la que la acción y el resultado pueden constituir una línea ininterrumpida.

#### EL ASTUTO TRAMPOSO

Sublime, absurdo, evanescente. Estas tres cualidades llaman insistentemente la atención en la obra de Orozco. Ningún otro lugar podía resultar más adecuado para experimentar estas tres fuerzas en acción que el elegido para la segunda exposición de su obra en Londres. Después del éxito de crítica que supuso *Empty Club*, la exposición del ICA, que viajó desde el Kunsthalle de Zurich, constituyó una pequeña retrospectiva de la obra de Orozco durante los últimos seis años. Incluye algunos de sus trabajos más reconocibles: instalaciones, esculturas, fotografías y proyecciones de diapositivas. Al bajar a la galería de la planta baja la primera obra que nos encontramos es *Siempre hay una dirección* (1994), una escultura de cuatro bicicletas atadas entre sí que desafían la fuerza de la gravedad. Las bicicletas están unidas de manera tan absurda que pierden todo su sentido. Conviene señalar que Orozco juega de tal manera con los objetos y las situaciones más estables que llega a conferirles una esencia y un nuevo significado.

A cuento de esto me vienen a la memoria las palabras con las que describía Jasper Johns su método de trabajo, que consistía en tomar un objeto, idea o situación, hacer algo con ellos, repetir la acción y así sucesivamente, hasta que finalmente surgiese algo nuevo. Esta teoría del proceso se repetía continuamente a medida que recorría la exposición. También me cuenta en el ICA del enigma que encierran las acciones de

Orozco, las cuales apuntaban dos cosas: a la naturaleza del movimiento y a la fugacidad de su obra. Mirase a donde mirase, veía el inquietante espectáculo de los vanos intentos de apresar el movimiento y el vuelo. *Naturaleza recobrada* (1990) es una esfera de forma irregular, un mosaico de tubos de goma con protuberancias cónicas en cada extremo, que tal vez evocan vagamente los primitivos instrumentos de vuelo del tercer mundo. Salvo en este escenario, el objeto concreto de vuelo, a través, evidentemente, de las exageraciones de Orozco, parecería incapaz de llevar a cabo, ni siquiera por unos segundos, ese intento de escapar.

*Piedra blanda* (1992), una bola de plastilina, encarna también en su forma una especie de otredad interpretativa. La bola tiene, aproximadamente, el mismo peso que el artista; éste, en sus diferentes viajes, la hace rodar por las calles de cada ciudad en la que se expone, con lo que la escultura blanda cambia discretamente de forma y recoge la basura de la ciudad, trazando las rutas imaginarias e inestables del viajero a través de la metrópolis moderna. Este espectáculo hace alusión a un espacio común compartido: el espacio inconmensurable de las comunidades de inmigrantes y de nativos, a través de cuyo espacio deja sus anónimas marcas. Esta escultura es también, en su indeterminación, un juego de palabras en torno al refrán «piedra movediza nunca moho la cobija». Esta referencia alude al problema de la emigración y el desplazamiento.

Esa idea implica la peligrosa vinculación del concepto de emigración a la obra de este artista mexicano. Como si en las



Gabriel Orozco. *Green Ball*, 1995.

obras del Tercer Mundo tuviesen que ser legibles las rasgos diferenciales que compendian su pensamiento y su método de trabajo en el epígrafe político de la oposición pasiva. Tal suposición parecería chocar con la anterior afirmación de Robert Storr respecto de González-Torres. Pero la cuestión estriba en cómo nosotros desaprobamos la experiencia del inmigrante al tiempo que valoramos supersticiosamente su situación anómala como constituyente de su verdadera identidad y de su realidad «total». Dada también la atmósfera sociopolítica de México, con sus sórdidas intrigas políticas, su vulgar ostentación y el materialismo de la clase gobernante —todo ello mezclado con la desesperada situación de las culturas indígenas—, caben pocas dudas de que la imagen mitológica del vuelo de Ícaro —el albatros suspendido en el aire con las alas rotas— está implícita aunque disyuntivamente presente en la obra de Orozco.

Pero estas referencias no pretenden satisfacer el fetichismo de quienes se aferran, con una intensidad casi disfuncional, al sórdido espectáculo de los movimientos poscoloniales: los movimientos de las hordas que atraviesan el Río Grande o las fronteras de Tijuana, San Diego o Texas, o el éxodo de cubanos y haitianos hacia Miami. A diferencia de algunos artistas cubanos como Kcho, que han convertido el estremecedor dilema de la huida política o económica en un sello de su arte, el espectro de esos desplazamientos no siempre definitivos y de esas llegadas aplazadas da forma al concepto de movimiento que tiene Orozco.

En otra obra, titulada *La DS* (1993), Orozco, en un gesto de surrealismo clásico, toma uno de los iconos más seductores del diseño contemporáneo: el clásico Citroën DS, creado a finales de los años cincuenta y convertido hoy en pieza de museo; una brillante e impotente imagen de decrepitud moderna. Hay también algo extraño en esta obra que apunta a algunos de los trabajos fetichistas y eróticos de Meret Oppenheim, como *Breakfast in Furs*. En *La DS* Orozco recompone y transforma el penúltimo símbolo de velocidad y seducción metropolitano en un efecto escultórico. Para ello secciona el coche en tres partes iguales, prescinde de la sección central y sutura las dos partes exteriores hasta formar una esbelta máquina andrógina, fálica y femenina al mismo tiempo.

*La DS* sigue siendo el más grande y poético de los gestos de Orozco. A menudo se ha analizado por su pérdida de velocidad; como velocidad atrapada y transformada en icono, un magistral golpe de mano que produce un efecto alucinador. Mi interpretación de ésta es más retorcida y misógina. Me inclino a recibir sus especificaciones como si existiesen congruente-mente en relación con la curvatura de un voluptuoso cuerpo de mujer, tal como se imagina en el desnudo clásico. Uno piensa de inmediato en esas magníficas, aunque no menos estereotipadas, fantasías de Rubens, o en las odaliscas tumbadas de Ingres y Matisse. Se trata de figuras tan erotizadas que nuestras fantasías las despojan de toda cualidad humana. Al igual que estas figuras, *La DS* también está tendida, sensible y sensual; una ninfa supina vestida y sin tener adónde ir, inmovilizada por el deseo inalcanzable.

Pero tal vez sea necesario ampliar la importancia de esta obra con un ejemplo contemporáneo. *La DS* es principalmente deudora de las acciones de fragmentación realizadas por Gordon Matta-Clark en los setenta, especialmente de *Splitting* (1974), donde cortó por la mitad la casa del marchante Holly Solomon en Englewood, Nueva Jersey, a punto de ser demolida. En esta misma línea se inscribe la destrucción y el desmantelamiento por parte de Orozco de un viejo ascensor, con el techo bajado hasta alcanzar apenas la altura de un adulto, con la intención de crear un espacio social claustrofóbico. *Elevator* (1994), mostrada en la Whitney Biennial de 1995, podría entenderse también con el lenguaje de Matta-Clark como «anarquitectura», un proceso caracterizado, según Mary Jane Jacobs, por «una concepción anarquista de la arquitectura, marcada físicamente por la ruptura de la convención mediante un proceso de «desmantelamiento» o «destructuración», más que encaminada a crear una estructura». [3] Matta-Clark es aún más explícito en sus intenciones y señala que «Al desmantelar un edificio atento contra numerosas convenciones sociales... La cuestión es reaccionar en contra de un estado de intimidad aún menos viable, de la propiedad privada y del aislamiento.» [4] No pretendo detenerme aquí en el origen iberoamericano de Matta-Clark y su influencia en algunas de las obras de Orozco, hasta el punto de que éste se inspira también en su mayor con-

ciencia de sus predecesores iberoamericanos. Esto es así en el caso de su deuda con artistas como Helio Oiticica, Cildo Meireles, Ana Mendieta y Félix González-Torres.

#### IRRADIACIONES: LO REAL Y EL ÍNDICE

Hasta el momento me he centrado en los objetos, las esculturas y las instalaciones de Orozco. Pero otro elemento clave en su obra es el uso de la fotografía para registrar sus performances. Las fotografías en color de Orozco no son exactamente fotografías documentales en el sentido periodístico del término, sino que registran más bien momentos de performances e intervenciones no presenciadas. Son solitarias y personales y a menudo parecen reflejos absurdos y efímeros de su propio vagabundeo. Tanto por el uso que hace de las performances como por el uso que hace de la fotografía para registrar su influencia en un paisaje, podríamos considerar a Orozco como un artista ambiental, en la línea de artistas minimalistas como Smithson, Walter DeMaria y Michael Heizer. Ahora bien, las intervenciones de Orozco, como las de Mendieta, son evidentemente más sencillas, menos presuntuosas.

Observo en estas fotografías el deseo de alterar el paisaje lo menos posible. Orozco huye de la marcada tendencia moderna a las grandes enmiendas, a los gestos autorales destinados a imponer la presencia del artista sobre la naturaleza, ya sea en la amplia y temblorosa superficie del lienzo, en un bloque de granito o en un bronce. Sus intervenciones son siempre co-dependientes del espectador silencioso y se sitúan entre el sujeto observador y el objeto de la representación. Hay siempre en estas fotografías una halo de ausencia que lo impregna todo. Esta ausencia tiene en parte como función la insinuación de que la crónica del objeto físico ausente podría experimentarse en el espacio de lo real.

Es en este espacio de lo real, trasladado al espacio del índice –como huella legible de la ontologización del objeto, de su persistente presencia como crónica suplementaria–, donde existe gran parte de la fotografía de Orozco. El fotógrafo hace con el objeto lo mismo que otras técnicas tradicionales, como el grabado o el aguafuerte, hacían con la reproducción mecá-





Gabriel Orozco. *Until You Find another Yellow Schwalbe*, 1995.

nica. Pero estas técnicas se proponen reproducir un gesto anterior. Mientras que la fotografía, como medio de percepción, se basa en la transformación química de un gesto mimético, el grabado o el aguafuerte se basan en la transformación de una superficie física en signo que, al mismo tiempo, acentúa el referente físico y valora su ausencia en la reproducción.

La tesis defendida por Rosalind Krauss en «The Originality of the Avant-Garde: A postmodernist Repetition» —donde estudia la influencia póstuma de la escultura de Rodin *Las puertas del infierno* como «ejemplos de copias múltiples que existen en ausencia del original» [5]— resulta aquí decisiva. La tesis de Krauss podría aplicarse igualmente a las fotografías de Orozco. Parfraseando a Walter Benjamin, sostiene que «la autenticidad se vacía como concepto a medida que uno se acerca a estos medios inherentemente múltiples». [6] En este mismo espíritu, la noción de autenticidad del momento de la performance en las fotografías de Orozco se experimenta también como performances repetidas, múltiples, como copias carentes en apariencia de una fuente original, siempre frescas, nuevas e inmediatas. Por supuesto, esto no es sólo paradójico sino también falaz, pues en el caso de Orozco toda performance, intervención y acción es siempre previa y no puede experimentarse sino como crónica o huella esquemática dibujada en el espacio vacío del objeto: el original ahora aparentemente perdido.

Valgan para ilustrar este punto los siguientes ejemplos. *Crazy Tourist* (1991) es la crónica de una performance en la que Orozco caminaba por un desierto mercado al aire libre en la Ciudad de México, colocando una naranja sobre diversas

mesas situadas en distintos puestos. A continuación fotografió la escena. La crónica muestra los objetos de la performance sobre las mesas, en sus localizaciones dispersas. Pero también da cuenta de algo que se ha convertido en *leitmotif* en la obra de Orozco: el mapa del tránsito de la individualidad al anonimato. La ausencia de su figura en el espacio hace que la experiencia de la performance quede en suspenso, manifiestamente incompleta. Esta ausencia entronca con el punto clave de la tesis de Krauss acerca de la inexorable confianza de los artistas de vanguardia en la estructura de la plantilla como espacio pictórico, como ámbito constitutivo que configura el repertorio representativo del artista. Pero, en opinión de Krauss, la plantilla como espacio de práctica artística esquivaba la noción de originalidad, ya que no puede sino ser duplicada. En este sentido, Krauss escribe:

“Estructuralmente, lógicamente, axiomáticamente, la plantilla no puede sino *ser repetida (la cursiva es del original)*. Y, con un acto de repetición o réplica como ocasión «original» de su uso en el marco de la experiencia de un determinado artista, la plantilla, que vivirá proyectada en el progresivo desarrollo de su obra, seguirá viviendo una existencia de repetición, en la medida en que el artista se embarca en un proceso de autoimitación.” [7]

Este tipo de actos de repetición se encuentran también en la serie *Until You Find Another Yellow Schwalbe* (1995). Esta obra es una crónica fotográfica de otra de las incursiones de Orozco en el espacio público transformado en lugar privado y anónimo. Registra una serie de performances iniciadas por el artista después de comprar un *scooter* amarillo para moverse por Berlín durante el año que pasó en esta ciudad. El resultado de esta performance es una repetición tímida e irónica del mismo acto. Recorría la ciudad en su *Schwalbe* amarillo en busca de *schwalbes* amarillos idénticos al suyo. Cuando encontraba uno, aparcaba el suyo al lado, en formación casi simétrica, y tomaba una fotografía de la performance. Esta práctica acabó convirtiéndose en una amplia y detallada crónica de sus itinerarios, de los barrios que visitó, de los propietarios anónimos de los *scooters* con los que él había establecido una relación implícita; una crónica de su deambular por la ciudad. Las fotografías se convierten casi en recuerdos del viaje.

Una vez más nos asalta el recuerdo de ese individuo enigmático, silencioso y ausente que, en su necesidad de configurar el valor representativo de su práctica diaria, debe dejar huellas visibles de su propia impermanencia, de su corporeidad difusa, de su propio gesto autoral en el espacio pictórico de la plantilla. Krauss afirma:

“Esta repetición ejecutada por la plantilla debe seguir, o ser posterior, a la superficie real, empírica del cuadro (o la fotografía). Sin embargo, el texto representativo de la plantilla precede también a la superficie, llega *antes* (*la cursiva es del original*) que ella, evitando incluso que esa superficie literal tenga algo parecido a un origen. Pues detrás de ella, lógicamente antes que ella, se encuentran todos aquellos textos visuales mediante los cuales el plano se organizó colectivamente como campo pictórico. La plantilla resume todos esos textos: por ejemplo, las plantillas superpuestas sobre cartulinas que se empleaban para la transferencia mecánica del dibujo al fresco; o la retícula destinada a contener el paso de tres a dos dimensiones; o la matriz que permite cartografiar las relaciones armónicas, como la proporción; o los millones de actos de encuadre en virtud de los cuales la imagen se reafirma como un cuadrilátero regular.” [8]

Orozco plantea en ocasiones una disyuntiva, en un acto clásico de *detournement*, contaminando la plantilla mediante la introducción de una disfunción en su superficie pictórica. Para ello recurre en primera instancia a la materialización de un gesto que puede luego basarse en otro gesto análogo, casi una cita mediante la reproducción del objeto físico. Cabe citar en este sentido, *My Hand is the Memory of Space* (1991), una obra que no se presentó en Londres, pero sí se exhibió, más o menos en esa misma época, en Graz: una instalación formada por cientos de cucharillas de helado de madera, dispuestas de tal modo que crean una escultura mesmérica, una forma que se despliega como un abanico chino; extendidas sobre el suelo como la palma de una mano abierta, como la superficie emergente, ondulante, afilada de un arrecife de coral. La obra es un sutil poema espacial. Con el fin de completar este acto poético, estos hábiles desplazamientos de la percepción y lo real, Orozco instaló en la pared contigua una fotografía de un bloque de helado, encima de una cuchara de madera, derritiéndose sobre

una superficie de basalto. En estas dos obras se nos ofrecen simultáneamente (en el régimen y en la manifestación pictórica de la plantilla) tanto el objeto como su eco, su materialidad y su reproducción. Literalidades aparte, son precisamente este tipo de momentos —que Craig Owens identifica como el impulso alegórico en el arte posmoderno— los que confieren a la obra de Orozco su inteligencia y su inmediatez, su encanto, a un tiempo fugaz, melancólico, obtuso y rudimentario.

En resumidas cuentas, lo que hace notable la obra de Orozco no es sólo su absorción de ciertos matices fílmicos, sino también y esencialmente su humildad, su deliberado *effacement* y su profunda sencillez. Sea cual fuere el escenario, el enfrentamiento con su obra exige un acto de fe profundo y consciente. El impulso surrealista y absurdo —y el humor latinoamericano presente en su obra— transforma cada encuentro en un trémulo acto de conmiseración con/y vacilación entre objeto y lugar, gesto y acto, significado y contexto. En la exposición celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, Orozco presentaba dos obras sumamente evocadoras y punzantes. En el caso de *Homeruns* (1993) optó por abandonar el museo y trabajar en el exterior, de manera calculada, según los criterios clásicos del arte conceptual: trasladar la perspectiva del arte radical, sacarlo de los muros de las instituciones. De este modo, al colocar naranjas en las ventanas de un edificio de apartamentos situado frente al museo, Orozco reelabora las elisiones cognitivas y las descontextualizaciones que ocurren a diario en los museos. Abundando en esta sencilla idea de crítica institu-



Gabriel Orozco. *Blue Sandals*, 1996.

cional, y volviéndose de nuevo hacia la escultura como idioma clásico del cuerpo –en una obra que recuerda claramente la instalación póstuma de Helio Oiticica, formada por hamacas dispuestas en una habitación con música de Jimmy Hendrix–, Orozco creó su instalación *Hammock* (1993). Colgada entre dos árboles en el jardín escultórico del museo (entre exquisitas esculturas modernistas de Picasso, Matisse, Lipschitz, etc.), Orozco regresa con esta obra, no ya a la forma sino al espacio ocupado por el cuerpo, a la impresión invisible de cuerpos tendidos en el invitador ambiente de las hamacas. Y se diría que los cuerpos que deben adaptar su forma al contorno de la hamaca, fuesen en cierto modo creados y modelados por las manos invisibles del artista.

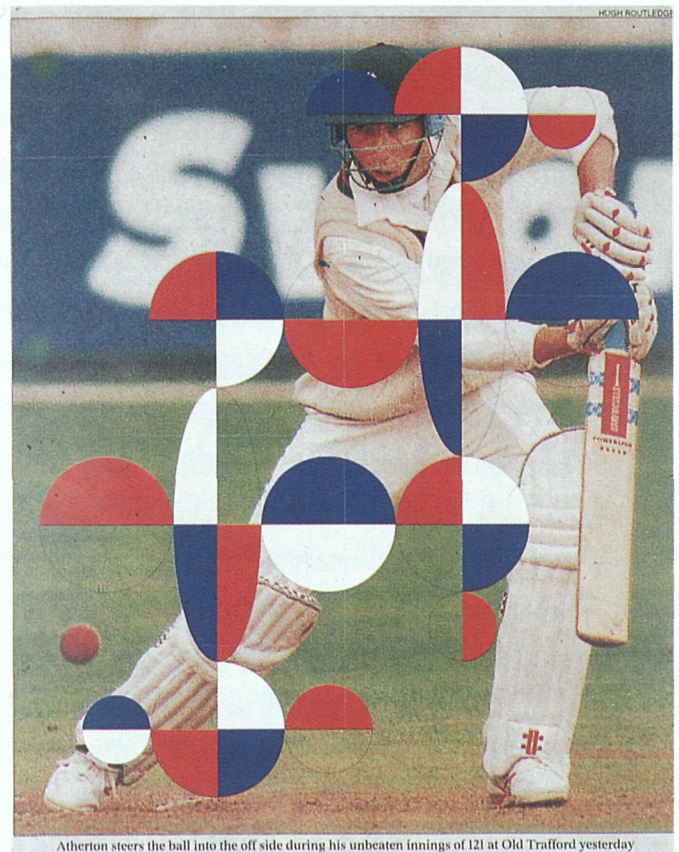
Esta misma actitud de rechazo de la colonización institucional lo lleva, en su primera exposición en solitario en Nueva York, a presentar cuatro envases de yogurt Danone con el borde pintado de azul, pegados a las cuatro paredes de la Marian Goodman Gallery. Su intención era diluir las expectativas y crear confusión, como lo fue también el hecho de que declarase que su debut respondería únicamente a sus propios criterios. Esta serena confianza ha conducido a actos llenos de insolencia y frescura. En *Parking* (1995), una obra presentada junto a sus dibujos en la Galería Micheline Szwarger de Amberes, Orozco transformó una de las salas de la galería en aparcamiento e invitó al público a usar la galería como tal. De este modo parece como si cada acción o intervención escenificada estuviese destinada a suscitar nuevas preguntas y a replantearse la función del arte, el acto, el espacio y el contexto.

Al analizar su obra, uno siente que la pregunta más común ante los trabajos conceptuales de Orozco es: «¿Qué hace exactamente Gabriel Orozco?». Lo que también podría significar: «¿Qué formas sustentan su proyecto artístico?»; es decir la huella logocéntrica de su estilo característico. La respuesta más clara se encuentra obviamente en la cautivadora indeterminación de lo que su obra llega a significar, en sus infinitos silencios dentro de un contexto social o epistemológico dado, especialmente en el espacio poscolonial de Iberoamérica y en el cosmólita espacio occidental en el que Orozco ha intentado nada menos que reorganizar el concepto de discurso público y

textos iconográficos. Orozco se resiste hasta el momento a cualquier clasificación, aun cuando su obra siga siendo sumamente precisa, directa y clara.

Johannesburgo, diciembre de 1996.

- [1] Robert Storr, *Setting Traps for the Mind and Heart*, Art in America, enero 1996, p. 72.
- [2] Louisa Buck, *Fever Pitch*, Artforum International, octubre 1996, p. 35.
- [3] Mary Jane Jacobs, «Introduction and Acknowledgments», *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*, (Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, 1985), p. 8. Citado por Ann Goldstein en *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*, (Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles y MIT Press, Cambridge, 1995), p. 174.
- [4] Gordon Matta-Clark en Donald Wall, «Gordon Matta-Clark's Building Dissections», *Arts Magazine* 50, núm. 9 (mayo de 1976), p. 76. Citado por Ann Goldstein. *Ibid.*
- [5] Rosalind Krauss, «The Originality of the Avant-Garde», en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, (The MIT Press, Cambridge, 1985), p. 152.
- [6] *Ibid.*
- [7] *Ibid.*, p. 160.
- [8] *Ibid.*, p. 161.



Atherton steers the ball into the off side during his unbeaten innings of 121 at Old Trafford yesterday

Gabriel Orozco. *Atomists: Offside*, 1996.