6

Gabriel Orozco

FOTO: Isadora Hastings

ENTREVISTA DE MARÍA MINERA

"LA ÚNICA ESPONTANEIDAD CONSISTE EN PROVOCAR UN ENCUENTRO ORIGINAL."

Gabriel Orozco

Gabriel Orozco (1962) pertenece a la última generación de artistas surgida en el siglo xx. Su obra se ubica en esa zona de completa accesibilidad, como la describía el artista brasileño Hélio Oiticica, en la que nadie "se siente constreñido por estar en presencia del arte [porque] se trata de las 'cosas' que vemos todos los días sin de veras mirarlas". "Una especie de comunión con el ambiente" o, según diría el propio Orozco, la vida cotidiana vista como un "proceso funcional", en el cual el artista deja de ser un creador de formas inéditas para volverse una suerte de "desestabilizador" de la identidad de los objetos cotidianos, que al ser en alguna medida intervenidos, toman nuevos y movedizos sentidos. Es en ese territorio donde Orozco se ha movido con soltura desde hace más de veinte años, explorando, principalmente, las posibilidades de redefinir la escultura a partir de una meditación centrada no tanto en el lenguaje escultórico como en el acto, de nuevo, ya no de construcción sino de resignificación: ¿qué es lo mínimo que debe hacerse para conseguir que ese objeto –o esa situación, o ese material– cobre una dimensión escultórica? ¿Basta, por ejemplo, con partir un coche por la mitad para que este se vuelva algo más parecido a una escultura que a un medio de transporte? La respuesta no siempre es tan espectacular como una bella DS adelgazada; muchas veces, de hecho, la irrupción de Orozco en la vida de los objetos es casi imperceptible, aunque suficiente, advierte la historiadora Jean Fisher, "para extender la forma y el contexto de los materiales sin llegar a perturbar la realidad que lo atrajo en primer lugar".

En el primer lustro de la década de los noventa, este artista nacido en Jalapa llevó a cabo un puñado de obras que establecieron rápidamente su reputación de artista con un poder formal fuera de serie. Veinte años más tarde, los grandes museos de arte contemporáneo del mundo[1] decidieron celebrar su trayectoria con una retrospectiva que, como era de esperarse, trajo consigo alabanzas pero también duros reproches. Para algunos, es claro que aquella obra temprana, que tenía la fuerza de una verdadera reconfiguración, no ha tenido eco en la posterior producción, mucho menos comprometida, les parece, con la experimentación y el riesgo. En esta entrevista, Gabriel Orozco aborda esta polémica y nos habla, además, de su fama, del público, de los críticos e incluso de su vecina, la modelo brasileña Gisele Bündchen.

Las cifras indican que tu recién concluida exposición itinerante tuvo un éxito de público bastante inusitado para tratarse de una exposición de arte contemporáneo. ¿Esperabas una respuesta tan apabullante del público? ¿A qué la atribuyes?

La respuesta del público siempre me sorprende. Creo que no es tan fácil entender mi trabajo, pero al parecer mis fotografías intrigan bastante a los espectadores (a lo mejor se ríen de ellas) y a veces también se enojan con la caja de zapatos[2] y la quieren patear. *La* DS casi siempre les resulta divertida pero en cambio las pinturas los dejan mudos, como extrañados, tal vez. La calavera[3] normalmente los asombra. Y al final se vuelven a enojar con la tapas de yogurt[4] pero se enternecen con el corazón de barro.[5] He visto gente profundamente conmovida con ciertas piezas. Creo que los diferentes niveles de lectura de mi trabajo, desde

1 El Moma de Nueva York, el Centre Georges Pompidou de París, el Kunstmuseum de Basilea y la Tate Modern de Londres.

2 *Caja de zapatos vacía*, 1993.
3 *Papalotes negros*, 1997.
4 Instalación que presentó en la Galería Marian Goodman de Nueva York en 1994.
5 *Mis manos son mi corazón*, 1991.

el aspecto filosófico o político hasta la parte lúdica o formal de cada obra, han logrado establecer una gran diversidad de conexiones con gente de todo tipo, sin importar su edad o cultura. Y eso que mis imágenes y objetos no son anecdóticos ni tienen una narrativa evidente, y ni siquiera son una demostración de una mitología personal que pueda generar una ilusión de identidad en el espectador. Siento que mis obras son como máquinas que no traen instrucciones de manejo: no cabe duda de que funcionan, pero hay que averiguar cómo. A veces se presentan como vacías, y solo después se descubre que lo que contienen es invisible. Pueden parecer mudas, aunque son evidentemente musicales; la cosa es agarrarles el ritmo. No tienen un mensaje definitivo, ni siquiera uno aparente, pero es claro que invitan a descifrar una cierta filosofía geométrica para comprender su actividad política. Me imagino que esto le interesa al espectador. Aunque quizás al principio no sea fácil entrarle al asunto.

Marcel Duchamp decía que había cierto peligro en complacer al público inmediato: "ese que está a tu alrededor y te acepta y te da éxito y todo lo demás". Él pensaba que lo apropiado era "esperar cincuenta años para encontrar a tu verdadero público". Hace no tanto decías que tu obra solía generar sobre todo decepción. ¿Sigues pensando lo mismo? ¿Crees que tu verdadero público está aún por llegar?

Nunca he pretendido establecer una relación de mutua complacencia con el público. De hecho me molesta la idea de un espectador amorfo expectante a ser entretenido por un espectáculo. Creo que he logrado que nadie espere nada en particular de mí. Eso me ha permitido concentrarme en lo que quiero hacer, disfrutar los riesgos artísticos que corro, y al mismo tiempo lograr cierta complicidad con la gente que goza viendo cómo me meto en problemas, incluso pictóricos, aparentemente irresolubles y sin futuro evidente. La decepción ha sido un modo de generar un *impasse* o una limpieza en mi ego y en el del espectador. Yo no creo que exista un público "verdadero" como sugiere Duchamp. El público es una conjetura generada por la obra de arte, que es la que también convierte temporalmente a ciertos individuos en creadores de eso nuevo que acaban de experimentar o entender. La percepción de una obra de arte cambia todo el tiempo, y no hay garantía de que en cincuenta años la gente va a entender mejor el trabajo de un artista.

También entre los críticos la respuesta fue sobre todo entusiasta. Peter Schjeldahl afirmó en *The New Yorker* que le parecías el mejor artista de la escena global de las últimas décadas, por ejemplo. ¿No te resulta inquietante generar ese nivel de expectativas? ¿Lo resiente de algún modo tu obra?

Leo con mucha atención lo que se escribe de mi trabajo y me interesa saber quién lo escribió, en qué contexto y bajo qué limitantes –tiempos de escritura y demás–, porque eso me ayuda a poner lo que se dice en perspectiva. Como sea, intento que la emoción o el desencanto por un comentario periodístico sobre mi obra no dure más de una semana en mi mente. Pero la verdad es que al rato uno se olvida de todo eso y sigue trabajando como si nada, pensando en las cosas que a uno le gusta pensar, leyendo los textos que uno necesita leer. Entre los críticos, hay no obstante algunos, como Schjeldahl, cuya autoridad me parece indiscutible, porque han visto mucho más arte que nadie y sus opiniones son siempre interesantes, personales y famosamente honestas; no son para nada "grillos" políticos, como lo son otros. Y recibir sus halagos o afirmaciones, pero también sus dudas y críticas, es definitivamente un honor y para nada me inquieta, al contrario, me resulta incluso motivador.

En realidad, buena parte de la atención crítica que se le da a mi obra tiene conocimiento de causa y precisión histórica. Pero sé que hay otra que es tal vez desmedida o desorientada y que en efecto puede distraer, no tanto a mí, sino a los que están tratando de entender lo que hago. Estoy expuesto a esta clase de atención desde hace veinte años y a las opiniones de una gran diversidad de "escuelas" teóricas y de percepciones regionales. Los resultados de mi trabajo son siempre polémicos y se discuten desde muy diversas perspectivas, pero creo que mi obra responde con cierto aplomo a los diferentes puntos de vista.

Tus detractores dijeron que muchos de tus gestos habían perdido su energía original; que ya no había sorpresas ni riesgos en tu trabajo, y que te había llegado la hora –según Holland Cotter de *The New York Times*– de elegir entre ser el artista de las epifanías poéticas o el producto institucional. ¿Sientes que entre tus primeras obras y tu producción más reciente –marcada sobre todo por una vuelta a la

+*Caja de zapatos vacía*, 1993.

pintura– hay discordancia? ¿O por el contrario ves ahí un desarrollo natural, coherente?

El planteamiento de mis ideas y mi forma de trabajar no se pueden analizar desde una perspectiva cronológica lineal. Eso es un error de principio. Se equivoca Cotter cuando dice que antes solo hacía obra "*epifánica* poética" (para empezar eso suena horrible, ¡yo nunca diría algo así!) y ahora puras piezas mucho más producidas e "institucionales". Desde el principio, mi obra ha transitado en medio de esos dos extremos. Solo hay que fijarse en la fechas: en 1993 presenté la *Caja de zapatos vacía* y las naranjas en las ventanas:[6] gestos escultóricos simples, inmediatos; según Cotter, poéticos. Pues ese mismo año también corté el coche Citroën DS (pieza más grande y "producida", que se mete de lleno en lo institucional, como poco después también lo harían el elevador, la inmensa rueda de la fortuna en Hannover,[7] la mesa de billar ovalada,[8] etcétera). Siempre ha existido ese rango de acción en mi trabajo, que transcurre entre lo monumental y lo íntimo, lo producido en talleres especializados y los gestos "efímeros", que parten de lo que encuentro en la vida cotidiana. Ese sistema que desarrollé y por el cual se me reconoce es con el que sigo trabajando ahora: bajo esos mismos parámetros y en situaciones específicas de lo más diversas. Hace poco, por ejemplo, construí una casa y no me quedó tan mal, es parte de mi obra en general. A Cotter no le gustó ni la ballena[9] (la cual obviamente nunca ha visto en la Biblioteca Vasconcelos) pero tampoco le gustó *La DS*. Entiendo que no le gusten. Él no ve lo poético en ese coche cortado. Bueno, de hecho, yo tampoco: siempre me he opuesto a que le digan poético a mi trabajo. Pero insisten en llamarlo así. Está bien si alguien encuentra poesía en la caja de zapatos o en las naranjas; solo que si es tan abierto el uso del término poético entonces a mí me parecen poéticos los coches, los esqueletos de ballenas y las casas en la playa. Se equivoca entonces al decir que ha habido un cambio en mi quehacer. Claro que mi situación como artista es distinta, ahora todo es más público en mi vida, pero se puede ver que mi sistema de trabajo apenas ha variado.

Y en cuanto a la pintura, lo mismo: siempre me han acompañado esos ejercicios geométricos, los cuales aparecen en mis cuadernos desde hace veinte años, así como en mis dibujos, en cajas de luz, en billetes de avión, etcétera. Esos círculos son mis mantras, la representación gráfica de cómo pienso el mundo: algo así como mis partituras. Es un sistema que puedo aplicar a todo: tanto a la foto de la "pelota ponchada" como al esqueleto de la ballena. Siempre lo he hecho así. Es mi instrumento para generar cierta atención y conciencia.

¿Acaso debemos pensar entonces que para un artista en tu situación actual (extremadamente bien posicionado en el mercado) es todavía posible llevar a cabo un arte, no lo quiero llamar pobre por las implicaciones que la palabra tiene en la historia reciente del arte, pero sí, quizá, precario, espontáneo?

Es cierto que es compleja la situación del artista en relación a su posicionamiento en el mundo del arte. Pero no hay que olvidar que también cuando le va mal y se encuentra aislado, deprimido o reprimido, la obra se ve afectada y no necesariamente para bien. Aun así no es imposible mantener cierta frescura creativa; pero depende de hacia dónde lo haya conducido el camino que el artista se trazó en sus comienzos. Porque, en efecto, no es raro ver que un artista exitoso se vuelque hacia un sistema de creación cada vez más dependiente de su poder de producción y más orientado a generar obras de

6 La primera en la Bienal de Venecia y las segundas como parte de su exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.
7 *Rueda de la fortuna sumergida*, 1997.
8 *Carambola con péndulo*, 1996.
9 *Mátrix móvil*, 2006.

gran escala, monótonamente estridentes, cuando no abiertamente panfletarias. Es fácil que el éxito –o el fracaso– provoque una grave erosión en la creatividad, en su sentido ecológico. Pero, de nuevo, depende de que el artista haya logrado, o no, desarrollar en la práctica un ecosistema que funcione como un organismo autosustentable, para que su obra se mantenga en cierta medida ajena a los vaivenes políticos y mercantiles del mundo del arte.

Para mí ha sido importante cuestionar la idea de oficio especializado y artesanal, así como la de cualquier sistema de producción que reproduzca la alienación de la fábrica capitalista. He intentado abordar la producción serial como una vía para la investigación y no como una estrategia de mercado masivo. También he tratado de no repetirme porque no me gusta contar el mismo chiste dos veces. Y he explorado diversos medios tratando de entenderlos y de extender su origen social y su razón material de ser; desde cosas "complejas" como un coche o una ballena hasta "simples" como el barro o el cartón; cosas que al final de mi experiencia de trabajo intento exponer para que manifiesten su carácter primigenio, su poder de "verdad" como fenómenos materiales y su potencial como "organismos genealógicos" con una historia intrínseca. Para mí fue importante entender e intentar demostrar que no hay materia prima pura; que cualquier cosa con la que el artista trabaja, desde el óleo y el mármol hasta el propio aliento y el vacío, tienen invertida mano de obra y contienen una carga social, política e histórica inherente. Luego, la única espontaneidad posible en nuestra relación con los objetos consiste en provocar un encuentro original, es decir, primario, inaugural, que haga evidente nuestra experiencia única, individual, con esa materia no obstante social.

El artista se posiciona con su obra entre las distintas fuerzas sociales y establece una estrategia de acción. Y en el establecimiento de su sistema económico, creativo y productivo está el germen de la distribución social de su trabajo. La posición del artista en el mercado, así como en lo político y en lo social, es resultado de la economía originaria de su trabajo como sistema de producción. Para mí fue muy importante entender esto y me parece indispensable para analizar cualquier tipo de arte que esté generando un diálogo público en el mundo del arte o en la academia, la vida política, la moda o el espectáculo. El sistema económico creativo que le dio origen a mis primeras prácticas ha generado su propia inercia de tránsito por diversos circuitos de intercambio social. Claro que uno va cambiando como cambian las cosas de la vida, pero si el trabajo es la búsqueda de la originalidad –en el sentido de estar en el origen de una experiencia novedosa– entonces mi trabajo me ubica siempre en ese inicio: como un principiante de lo que estoy haciendo en cada momento. Es así como entiendo mi naturaleza.

La exposición del Moma desconcertó a muchos –entre los que me incluyo– por su apego a un modelo notoriamente convencional de montaje; al llegar al Pompidou, no obstante, hubo un cambio radical en la manera de presentar las piezas, que entonces aparecieron desplegadas como si estuvieran en un mercadillo. ¿Cómo pasaste de una a otra?

Ese fue el plan desde el principio. Al ser una exposición itinerante en edificios muy diversos, mi idea fue hacer esas variaciones de estilos museográficos y alternar ciertos trabajos. A mucha gente la que más le gustó fue la de la Tate. La del Pompidou fue mi favorita, por ser la más experimental, la más vistosa en su propuesta conectada a la calle alrededor del espacio de exhibición, cosa imposible de hacer en los otros tres espacios. Cabe mencionar que el edificio más feo de los cuatro es el del Moma, y por mucho, y eso influye en las exposiciones, no solo en la mía; aunque definitivamente hay cosas que ahora, en retrospectiva de la retrospectiva, habría hecho distintas. Habría preferido, por ejemplo, hacerla en otro espacio del museo pero fue imposible. Darme cuenta de eso sin duda influyó en las otras tres. En general, yo la veo como una sola exposición en cuatro tiempos, en cuatro grandes instituciones –con sus respectivas historias del arte– y cuatro diferentes temperamentos curatoriales. Desconcertó a todos por todos lados, eso seguro. Pero al mismo tiempo a mucha gente le gustó cada una de ellas por diferentes razones, como se puede apreciar en la cantidad y diversidad de textos críticos y en la gran asistencia del público. El objetivo era mostrar la obra a un público más amplio, menos conocedor de las minucias de mi trabajo, así como al público de la generación más joven. Siempre habrá opiniones encontradas en cuanto al montaje de una retrospectiva.

En otro tiempo, las retrospectivas estaban reservadas para los artistas o muertos o en el claro final de su trayectoria. Ya no es así. Sin embargo, no deja de haber en la mirada retrospectiva algo de concluyente, de corte de caja, pues. ¿Así lo viviste? ¿Por qué te pareció que este era el momento de someter tu obra a semejante examen retrospectivo?

En mi caso, las retrospectivas han probado ser muy útiles. Mi obra está dispersa en colecciones en el mundo y ha sido interesante verla reunida de vez en cuando y entender su variedad o su trascendencia, sobre todo, en sus relaciones internas. Creo que han servido para tener una mejor idea del universo de una práctica como la mía, que es bastante variada y por momentos desconcertante. De hecho han sido varias las "retrospectivas". La primera que hice fue en 1996 en el ICA de Londres. La segunda en el 2000 en el Museo Tamayo, que llegó del MOCA en Los Ángeles y luego fue a Monterrey. Después, la retrospectiva de Bellas Artes en 2008. Y ahora esta. Yo no las veo como definitivas sino como un estado posible de la obra, que se presenta establecida en su propio universo aunque desconectada momentáneamente de su contexto específico, de su historia; como un cúmulo de pensamiento en tiempo presente o un ecosistema autónomo. Por eso tal vez la gente va a visitarlas, porque son de algún modo útiles también para entender mi trabajo en el futuro. Yo sigo trabajando en mis cosas al mismo tiempo. Estas grandes exposiciones significan una continuidad en la práctica de mi trabajo. No

+*La DS*, 1993.

son un fin para nada, a menos que la obra esté ya medio muerta.

Me llamó la atención que en los medios se hiciera tan insistente alusión a tu "mexicanidad". Valérie Duponchelle de *Le Figaro* llegó a decir que *Mis manos son mi corazón* la hacía pensar en "un corazón todavía caliente y vibrante sobre el vientre de piedra de un Chac Mool de Chichén Itzá". ¿Te preocupa ser estereotipado?

Esos son lo franceses, especialmente los del conservador *Le Figaro*, que están obsesionados con la identidad nacional. Vale la pena leer la diversidad de textos escritos en Francia y en Inglaterra sobre mi exposición para ver el estado que guarda la crítica de arte y la crisis de identidad de cada país. Parece que todos la tienen. Al final, lo que ellos escriben sobre mi obra es su propio espejo. No me preocupa porque así ha sido siempre. Si uno quiere, cada una de mis obras puede ser comparada con la cultura y escultura prehispánicas. Sin problema. Pero también con la cultura hindú, el budismo zen, el dadaísmo, el conceptualismo, el marxismo-leninismo, el capitalismo, el impresionismo, el abstraccionismo, Chopin, el Cruz Azul, la Fórmula 1, la física cuántica, el atomismo y los tacos de suadero. O ya de plano, en *The New York Times* insinuaron la evidente influencia en mi trabajo de Gisele Bündchen, ¡mi vecina! Cada quien que se agarre de donde pueda.

¿Qué sigue? ¿Sientes alguna presión de volver a trabajar después de tanta visibilidad y tantas expectativas que necesariamente se generaron con la muestra?

Estoy disfrutando mucho estar trabajando en mi casa, alejado de la gente. No salgo ni a la esquina. Me la paso viendo las plantas en mi jardín (y en el de mi vecina, claro). Salgo a tirar mis *boomerangs* al campo abierto. Creo que ver árboles y plantas me ayuda en algo. Siempre ha sido importante la naturaleza en mi vida y en mi trabajo. A veces me pregunto si no será que tanta cosa me dejó en estado casi vegetal. Pero sigo llevando a Simón diario a la escuela y mi mujer todavía me dirige la palabra, así que aún tengo sentido. Durante los últimos dos años de la retrospectiva seguí trabajando bastante, sobre todo dibujando, y ahora estoy por terminar una nueva serie de obra que me tiene bastante intrigado. Mi próxima exposición será en octubre en Marian Goodman en Nueva York y estoy trabajando en un proyecto especial en los Guggenheim de Berlín y Nueva York para el año que entra. Y demás proyectos aquí y allá, como siempre, con la presión de hacer algo nuevo, de no aburrirme a mí mismo, de olvidar y recordar lo que vale la pena de cada experiencia. Espero seguir rompiendo con las expectativas y seguir creando bajo la presión constante, cotidiana, que he tenido desde mi exposición en el MOMA en 1993. –