

Dos novelas

El alma de la catástrofe es lo único que une *Un hombre soltero* y *La carretera*, dos novelas de escritores en las antípodas, separados también por la nacionalidad y los años. El británico Christopher Isherwood escribió *Un hombre soltero* (aparecida en 1964) cuando aún no había cumplido los 60, mientras que *La carretera* (del 2006) es la obra de un viejo americano, si se me permite la expresión: un autor de 73 años. Ambos libros han ido a caer, sin embargo, en directores relativamente jóvenes y más bien inexpertos, siendo curioso que Tom Ford, el modista tejano, sea quien se ha planteado con mayor libertad y seriedad la expansión del breve texto de Isherwood, enriqueciendo la trama con la obsesión del suicidio del protagonista, la presencia recurrente de Jim, el amante fallecido, y la introducción de la escena del encuentro en el supermercado con el joven buscavidas español, escena un tanto estropeada por el prurito fotográfico que Ford y su iluminador, Eduard Grau, exhiben siempre que pueden en esta *opera prima*. El australiano John Hillcoat, responsable de vídeos musicales y tres largometrajes anteriores presumiblemente locales, lleva a cabo en *La carretera*, por el contrario, de la mano de su guionista Joe Penhall, un trabajo de amor servil en la adaptación, que sólo levanta el vuelo cuando algún factor ajeno al relato cobra fuerza: las imágenes de unos grandes árboles desplomándose sobre la tierra, filmadas con sublime ausencia de retórica por el director de fotografía vasco Javier Aguirresarobe, o la voz de Viggo Mortensen narrando pasajes literales del libro sobre el fondo musical de Nick Cave, en un *sprechgesang* cantinela elegíaca que recuerda ciertas canciones de Leonard Cohen.

Y no es que las novelas adaptadas sean extraordinarias. Con Cormac McCarthy tengo un problema íntimo, que les expongo en toda su crudeza: empecé a leerle por sus libros más recomendados, *Todos los caballos bellos* y *No es país para viejos*, pero como apenas tengo sensibilidad para el *western* escrito los abandoné pronto. Cuando alguien que me conoce bien me dijo que *La carretera* me iba a gustar por *beckettiana*, la leí, y no la abandoné, aunque su desnudez sintáctica la veo más cercana a Gertrude Stein que a Beckett; a ratos su repetitiva salmodia verbal me pareció ungida y ampulosa como una ceremonia por el rito ortodoxo. Lo malo de *La carretera*, la novela y la película, es que su fábula de descomposición del inmediato mundo futuro ya la hemos visto y leído antes, y a mí me fue difícil sustraerme mientras veía el film al recuerdo de la excelente *Hijos de los hombres* de Alfonso Cuarón, sin dejar de pensar en lo elocuente que resultaba P.D. James en su libro de base, escrito en un estilo menos portentoso que el de McCarthy.

La catástrofe que irrumpe en la cotidianeidad de George, el hombre soltero y profesor de literatura inglés establecido



Firth, soltero, con Moore.

—como el propio Isherwood la mayor parte de su vida— en los Estados Unidos, no es metafísica ni siquiera atómica; es tan común como un accidente de tráfico, que en su caso le hace perder al hombre que ama, y la vida que ambos llevaban, posiblemente igual de doméstica y feliz que la de los innominados protagonistas de *La carretera*, el Hombre, la Mujer, el Niño, víctimas de un cataclismo inexplicado y tal vez universal. Los dos directores coinciden en la magnificación estética del sufrimiento. Ford no se está quieto en casi ningún momento, aunque cuando lo está le funciona: por ejemplo en la poderosa escena de la noticia del accidente mortal de su amante, que George, sentado y casi inmóvil, oye por teléfono. El diseñador de moda planifica con sus tijeras, montando, venga o no a cuento, planos de ojos sueltos, de manos, de cuellos, de esquinas y paseantes, a menudo al ralenti. Y también los dos directores disponen de un gran material humano en sus actores, pero la impresión que dejan en el espectador es que les da igual tenerlos ante la cámara. Hillcoat, por ejemplo, no sabe sacar partido de un momento tan potencialmente conmovedor como la reflexión del padre y el hijo frente a la playa sucia, y sólo en un pasaje, el del ladrón negro perseguido y desnudado, consigue el verdadero patetismo.

Respecto a Ford, ha elegido a los actores idóneos y a los chicos más guapos del campus y el *locker room*, pero al rodar se olvida de ellos, distraído en sus manualidades camarógrafas y juegos de color intervenido. Colin Firth, uno de los galanes más aburridos de expresión que hay en el cine contemporáneo, da aquí lo mejor de sí mismo, que no es, para mi gusto, mucho. El estropicio es ver a los generalmente magníficos Matthew Goode (Jim) y Julianne Moore (Charley) pasar por las manos y la mirada del director de *Un hombre soltero* sin dejar más huella que el perfil de una silueta en la pasarela. —

— VICENTE MOLINA FOIX

Testigos del sacrificio o “Que viva el cuchillo”

a Ernesto de la Peña

*Como enamorada mariposa,
reina en mi corazón una esperanza
gira y gira alrededor de la luz.
Al arder sus almas
se tumba y muere
en su cama desventurada.*

Leonardo Leo (1694-1744)
Zenobia in Palmira

S*acrificium* reúne doce piezas que Cecilia Bartoli ha ido a buscar a los conservatorios de Nápoles donde en los siglos XVII y XVIII se puso de moda el negocio cirujano de producir niños capones, o sea castrados, con voz angelical que estremecían de entusiasmo las salas de ópera. Como las mujeres no podían hablar —y menos cantar en las iglesias, según había ordenado San Pablo—, se empezó a desarrollar la moda de componer en el espacio de la música las partituras para los castrados y eunucos, que llegaron a ser verdaderos virtuosos, artistas brillantes y seductoras presencias travestidas, objetos de deseo, de culto artístico y especulación económica. Nicola Porpora (1686-1768), músico, compositor, profesor de canto y empresario ceñido por la aureola legendaria de “creador de voces”, “primer maestro de canto del universo”, precursor de una bárbara biotecnología, cobró fama gracias a las voces de sus capados pupilos como Farinelli, Caffarelli, Salimbeni, Appiani y Porporino, cuyos cinco nombres fulguran en la historia de la música como emblemas del más alzado y arriesgado virtuosismo. No fueron los únicos. Un vasto repertorio de centenares de obras de toda índole —de la música sagrada a las cantatas y la ópera— fue compuesto para los discípulos de la escuela de los castrados (*Scuola dei Castrati*), de Nicola Porpora. Se trata, sin duda, de uno de los conjuntos más asombrosos y exigentes que se hayan compuesto nunca para la voz humana, aquí transfigurada por la disciplina y el cuchillo del médico, el veterinario o el barbero. De ese mar que en cada momento busca el límite y el *tour de force* la milagrosa Cecilia Bartoli —que tanto honor hace a la santa patrona de su vocación musical— ha elegido doce ejemplos de virtuosismo estremecedor: los vuelos a toda velocidad de la voz relampagueante, los tramos entonados en sentidos *pianos* y *pianísimos*, los amplios trazos de coloratura abatidos hasta el *maestoso*, las frases que se agolpan y deslizan en un mismo aliento y que exigen una longitud atlética de respiración a los pulmones; los acentos, los tonos del mezzosoprano al contralto, el arcoíris de falsetes cubriendo toda

la fronda del soprano, dan idea del alto modelo acústico a que aspiraba la edad barroca. Cecilia Bartoli reúne en este disco un calendario donde la voz parece desdoblarse —y se desdobra— en el altar del sacrificio: *sacrificium* en que la víctima parece resucitar a cada momento del cuchillo que la solicita. Desde luego, Cecilia Bartoli es algo más que una intérprete. En ella la música se hace historiadora. No oculta el texto que acompaña el disco cuánta miseria podía haber alrededor de esa fábrica de los ángeles castrados que fue la famosa escuela napolitana; no disimula cuántos cientos de jóvenes eunucos fueron obligados por el hambre y por sus familias a desprenderse de sus testículos en aras de la tesitura y en nombre de la música.

La de Bartoli es una voz equilibrista que sube por el aire con el brío incontenible de los fuegos artificiales, castillos pasmosos, sin perder en ningún momento el gesto vocal realizado con perfección absoluta. Aquí el último capítulo del barroco parece decir adiós al siglo con luces de bengala, lanzada por el volcán de una voz preñada de energía.

La ciudad inalcanzada de la armonía andrógina se abre camino hacia el mundo gracias a la veloz vocalización de esta Cecilia que sabe fundir en el volcán de su voz la risa y la queja, el llanto, el grito, la súplica y el arrebató desfalleciente al borde del balbuceo y la canción de cuna, jugando a saltar las cuerdas de la voz como una niña traviesa que busca el zumbido de la reata en el trapecio. Se ha dicho que Cecilia Bartoli es una acróbata de la voz. Es, desde luego, mucho más. —

— ADOLFO CASTAÑÓN

Sacrificium: Cecilia Bartoli acompañada por el Il Giardino Armonico, dirigido por G. Antonini. Concepto, edición y textos: Cecilia Bartoli y Markus Wöyl. El disco está ilustrado por una serie de fotomontajes de estatuas de la antigüedad clásica griega y romana con el rostro de Cecilia Bartoli, quien adquiere así presencia de diosa.

Gabriel Orozco en el MoMA

Preámbulo

En 1971 el Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York —santísimo templo de la cultura visual del siglo XX— decidió hacer una concesión a los-tiempos-que-corren (o corrían, entonces) para crear una pequeña ala dedicada a la presentación esporádica de “los últimos avances del arte contemporáneo”.¹ Un movimiento curioso, en realidad. Más allá de ponerse al día (y atraer así a un público más joven), es difícil imaginar que el MoMA tuviera una apremiante necesidad de “llevar la reacción y la vanguardia al contexto del museo”. Con la colección de arte moderno más vasta y exquisita del mundo (fuera del *Guernica*, casi no hay una obra emblemática que el MoMA no tenga), podría haberse dedicado por muchos años más a la tarea, nada despreciable, de preservar y difundir únicamente el legado de los grandes maestros del siglo pasado (Picasso solito da material de sobra para persistir largamente). La decisión vino, entonces, de otro lugar; o de dos, de hecho. Para empezar, al actualizarse, el museo se ponía de nuevo a tono con su espíritu original, según el cual: había que consagrarse al arte que se estaba haciendo en ese preciso instante (sobre todo, en París), sin importar lo escarpado o chocante que a muchos les pudiera resultar (a veces se nos olvida que los modernos no conocían el camino —para nosotros, una perfecta línea recta— que había que seguir: andaban más bien a tientas; según algunos, dando bandazos —destellos, nos parecen hoy). En sus inicios,² el MoMA mostraba principalmente obras de artistas en activo: Diego Rivera, por ejemplo, mereció la segunda exposición individual de la historia del museo, después de la de Matisse (no debe sorprendernos que así fuera: en 1931 la fama de Rivera era tal que incluso consiguió desbancar a Picasso, cuya retrospectiva hubo de quedar por muchos años pendiente). Pero como era de esperarse: los artistas, cuya obra se propuso reunir el museo durante la primera mitad del siglo XX, terminaron, en algún momento, por dejar este mundo; y su trabajo quedó ahí, suspendido en las paredes interminables del MoMA, como mero recordatorio de cómo se veía el arte cuando era moderno. Fue entonces cuando se hizo necesario precisar si esta manera del arte había caducado (y el museo debía entonces dedicarse a simplemente atesorarla) o si, por el contrario, podía interpretarse como una historia continua que tenía en las manifestaciones de la posguerra uno más de sus capítulos (y, por lo tanto, había que mostrar sus últimos avances). Es muy posible, no obstante, que la decisión de 1971 albergara,

también, una suerte de rectificación. Según qué perspectiva, el arte moderno puede ser visto o como un movimiento —esencialmente pictórico— encaminado a la consecución de la más destilada pureza formal (cuyo cauce habría llevado a la pintura del cubismo al expresionismo abstracto sin mayores sobresaltos) o como un conjunto bastante desordenado de intentos —de corte más enfáticamente escultórico— de llevar al arte en sentido completamente opuesto: a su total impureza (por ejemplo, a través del collage: ahí donde la pintura se colapsa, quizá por primera vez). Claramente, el MoMA se subió al primer barco, dejando por completo de lado a esa narrativa alterna que, quién lo habría imaginado, resurgiría al final de los años cincuenta, y, como dicen los ingleses: *with a vengeance*. Darles, pues, la oportunidad a los artistas contemporáneos —herederos, bastante explícitos, de lo que podríamos llamar la sensibilidad dadaísta³— de mostrar su trabajo en el museo, era también el modo de saldar una vieja deuda. Pero, a la par, ocurriría lo inevitable: al “llevar la reacción y la vanguardia al contexto del museo” de arte moderno más importante del planeta, la reacción y la vanguardia se volverían, ay, modernas —esto es, mucho más decorosas (etimológicamente: que encajan mejor) que si sólo fueran contemporáneas.

Los orígenes

En 1993, unos meses después de su paso por la Bienal de Venecia (donde presentó la famosa *Caja de zapatos vacía*: un completo *succès de scandale*), Gabriel Orozco llegó por primera vez al MoMA, invitado a participar en la serie *Proyectos*. Ya en Venecia había puesto a prueba la flexibilidad del público (hasta dónde estaría dispuesto a considerar algo como arte); aquí era el museo mismo el que recibiría el estirón, y con el mismo tino: en lugar de concentrar las obras (objetos y fotografías, principalmente) en un solo espacio, prefirió dispersarlas por doquier, en el jardín de las esculturas (donde colocó una hamaca) e incluso más allá: en los edificios de la acera de enfrente, donde llevó a cabo la instalación (una suerte de escultura esparcida), titulada *Home Run*, que —a pesar de su sencillez, o quizá precisamente por ella— terminó de darle la extremada visibilidad, de la que, claramente, todavía goza.

Los curadores de los proyectos del MoMA suelen convocar esencialmente a los artistas que la jerga contemporánea se empeña en llamar emergentes; esto es, artistas en vías de darse a conocer, en cuyo trabajo, no obstante, se adivinan los rasgos de una apuesta seria y singular. Lo curioso es que Orozco, de 31 años, no era entonces ni el joven necesitado de empuje ni su tra-

¹ Dio entonces inicio a la serie *Proyectos*, que continúa hasta la fecha, y en la cual han participado (con un trabajo pensado expresamente para el museo) cerca de doscientos artistas. Las citas que dan voz al MoMA están tomadas del archivo del museo al que puede accederse, parcialmente, desde su página de internet.

² El MoMA abrió sus puertas el 8 de noviembre de 1929, en pleno crac, con la exposición *Cézanne, Gauguin, Seurat, van Gogh*.

³ Me refiero a un modo particular de entender el arte que no necesariamente pasa por la obra como tal, sino por cualquier elemento o instancia que en determinado momento pueda contenerlo.



Mátrix móvil (2006).

bajo era pura vislumbre —de hecho, no había rastros del menor titubeo. El cuerpo de obra que había logrado reunir hasta ese momento era reducido pero por la manera tan condensada —tan sin rodeos— de presentar sus asuntos, y por sus asuntos: inusitados, elocuentes, no parecía acabado de emerger en lo más mínimo; el terreno estaba, pues, demasiado bien ganado. A la distancia, podría incluso decirse que la obra de Gabriel Orozco nació tan nítidamente definida que el artista no ha necesitado siquiera darle la vuelta (o no ha sabido cómo).

Se ha dicho que los artistas manejan una o dos ideas a lo sumo en toda su obra. Las de Orozco se hicieron patentes desde el inicio: en las piezas que realizó en los primeros noventa, después de haber abandonado la pintura para concentrarse en la posibilidad de llevar el objeto escultórico a su expresión más inmediata o primaria (una *pedra que cede*,⁴ por ejemplo); el énfasis puesto en los procedimientos a través de los cuales se llega prácticamente a la extinción de la idea de escultura (al instante, pues, en que todavía es posible reconocer algo de ella). Desde luego, muchos artistas antes que él se habían adentrado en ese territorio; empezando, por supuesto, por Marcel Duchamp: el primero que movió la línea, en realidad delgadísima, que separa a los objetos ordinarios —las ruedas de bicicleta, los peines, los urinarios— de las obras de arte (y se

deshizo de paso del elemento imitativo del arte, un verdadero lastre, del que ni siquiera los cubistas se habían podido librar: si no hay nada más parecido a la cosa que la cosa misma, ¿cuál es el sentido de recurrir a sucedáneos?). Claro que aquí no se trataba de volver al *readymade* (ni mucho menos de escapar de él —¿quién puede?), sino de hacer escultura (o, en todo caso, fotografía del hecho escultórico). Pero una escultura que tiene lugar muy lejos del taller y de la forja, aunque no necesariamente del mármol y la arcilla (uno de sus asuntos centrales es claramente la materia). El historiador del arte Benjamin Buchloh le dio alguna vez el nombre de escultura de la vida cotidiana, porque ciertamente tiene su salida principal en lo que está más a la mano (papel, llantas, arena, pelotas, agua, coches, tapas de yogur). La forma en que aborda lo cotidiano, sin embargo, poco tiene que ver con la de Duchamp, y menos con la de Warhol (el mejor copista de lo común y corriente); en todo caso está más cerca de los modos del *arte povera* o de la escultura posminimalista. Orozco buscaba desde el comienzo hacernos ver las cosas de todos los días a través de los ojos del arte (que, en este caso, son los suyos), y no el arte a través de la mirada indiferente de las cosas. Parece lo mismo pero en absoluto lo es: Duchamp se propuso transformar el modo en que veíamos el arte a golpes de realidad: el urinario le sirvió para llamar la atención sobre las condiciones necesarias para que la obra de arte tenga, o no, lugar. Para Orozco, era ahora el arte el que podía arrojar una interesante luz sobre los asuntos más familiares y, por lo mismo, más anodinos: “la realidad no

⁴ Como la pieza, realizada en 1992, que consiste en una bola de plastilina negra (que pesa lo mismo que el artista), que el artista moldeó haciéndola rodar por las calles de Nueva York. En el proceso, el polvo y otros residuos se fueron incrustando en la superficie de este material que naturalmente tiende a *ceder*, a pesar, en este caso, de su apariencia pétrea.

ARTES Y MEDIOS

ARTE CONTEMPORÁNEO

es sorprendente”, observó alguna vez el artista, pero “hay un momento en que nos lo parece”. (Una versión contemporánea, se podría decir, de la vieja tesis de Wilde,⁵ acerca de que la vida, “la pobre, probable e insípida vida”, e incluso la naturaleza misma, no hacen más que intentar reproducir las maravillas del arte: “¿A quién, si no es a los impresionistas, debemos las bellas brumas argentadas que se posan sobre nuestro río y convierten la curva del puente y el balanceo de la barcaza en leves formas gráciles y fantasmales?”)

Veamos: ¿cómo funciona exactamente la escultura de la vida cotidiana? Para empezar: casi subrepticamente, como lo hizo *Home Run*: sin hacer aspavientos. Orozco invitó a los vecinos del MoMA, cuyas ventanas apuntaban directamente al patio de las esculturas, a participar en una instalación colectiva que consistió en ofrecer una misma imagen, repetida rítmicamente en los distintos alféizares: la de una naranja fresca colocada en el borde de un vaso transparente. Nada, en el museo, sugería que la pieza estuviera teniendo lugar del otro lado de la calle 54, así que sólo el visitante observador podía descubrirla, entre los árboles, al pasear por el jardín; desde luego, también daba con ella el peatón atento. De *Home Run* sólo quedan hoy algunas fotografías que dan cuenta a un tiempo del riesgo (la sutileza es tal que raya en lo intangible) y de la eficacia de la instalación: cuando por fin se la ve, el efecto es realmente sorprendente. Pero ¿cómo nos pueden sorprender unas simples naranjas? Pues exactamente así: cuando una naranja deja de ser fruta para volverse forma (la forma de una naranja, nadie lo niega) puede actuar desde otro lugar, en el que su mera presencia asombra (o conmueve o divierte o intriga; a ese lugar lo llamamos desde hace siglos arte).

Reacción y vanguardia. La obra de Orozco surgió en parte como una respuesta al entorno: el arte que en ese momento, final de los años ochenta, llenaba las salas de los museos y las galerías, era un arte que, a la nueva generación, le producía completo escepticismo (hablamos de Julian Schnabel y Jeff Koons, por ejemplo): “me parecía ingenuo el uso que se le daba a los medios y a la cultura popular”, reconoció Orozco en una entrevista,⁶ “yo quería utilizar la infraestructura [los espacios de exhibición] de otro modo, y también quería ser un artista que se comporta de una forma distinta. No me interesaba tener un estudio ni una enorme máquina de producción”. Y, en efecto: al comparar *Home Run* con el perro de flores gigante de Koons, o los lienzos monumentales de Georg Baselitz, se entiende rápidamente que lo que Orozco se proponía era, sobre todo, huir de la aparatosidad y el derroche. “Me interesaba muchísimo decepcionar al público, [...] ponerlo en una situación de vacío” (de la cual, la *caja* es obvia expresión). Se refugió, entonces, en un territorio opuesto, donde no caben los ademanes vistosos ni las emociones recargadas. Otro ejemplo:

Monedas en la ventana. En una viaje a Moscú el artista aprovechó la perspectiva que le ofrecía su cuarto de hotel, para “ponerle” a cada cúpula de la Catedral de San Basilio una moneda en la punta. El resultado, una vez más, es sorpresivo: con unas marquitas en la ventana —que perderían todo su sentido si el punto de vista de la cámara fuera ligeramente otro— el artista consiguió algo bastante improbable: darle un giro, hacia lo enigmático, a la sobadísima postal moscovita.

Pero ¿no se trataba de escultura? Muchos de los trabajos de Orozco son en realidad acciones que el artista lleva a cabo, en cierto momento, con la finalidad de llegar a una imagen que, al revelar una particular organización de la materia —como realidad primaria de las cosas— en el espacio, no puede sino ser considerada escultórica (en clara oposición a lo pictórico: que ordena la materia de que dispone —los pigmentos— sólo dentro de los límites del cuadro). Orozco, como otros artistas contemporáneos, se sirve de la cámara fotográfica justamente para documentar esas acciones solitarias e irrepetibles (como la que derivó en *La extensión del reflejo*: con las llantas mojadas de una bicicleta, el artista consiguió prolongar, en un círculo, el dibujo de las ramas de un árbol proyectadas —con claridad de espejo— sobre un charco). La discusión acerca de si la fotografía puede desplazar al objeto o asumir, incluso, la condición de objeto, esta fuera del alcance de este texto. Quizá sólo quepa decir que, en el caso de Orozco, las fotografías funcionan también como *afterthoughts* (una palabra sin correlato en nuestra lengua, cuyo sentido aproximado sería el de la ocurrencia tardía, de lo que no se pensó en primera instancia). Más que registrar pasivamente el suceso original, parecen dar su opinión al respecto.

El regreso al MoMA

Diecisiete años después de *Home Run* (que hace inevitable el chiste de que, en efecto, pegó un jonrón) Gabriel Orozco volvió al MoMA, pero esta vez para presentar una muestra retrospectiva de su trabajo (lo cual lo convirtió en el tercer mexicano al que el museo le dedica una exposición individual, después de Rivera y Manuel Álvarez Bravo) que, como era de esperarse, provocó gran alboroto en la prensa del país vecino. Lo que no hubo fue acuerdo: expresiones de eufórica empatía se dejaron oír al lado del más abierto repudio o la franca perplejidad. Pero quizá el único que puso verdaderamente el dedo en la llaga fue Holland Cotter, el crítico del *New York Times*, quien se declaró sorprendido de que en la obra de Orozco tuvieran a la vez cabida los ejercicios más modestos (como algunas de sus pequeñas esculturas, que “logran hacer lo que a Orozco le sale mejor: encontrar lo cósmico en el lugar común”) y la creación de corte institucional (que estaría representada en el MoMA por *Matrix Móvil*, la famosa ballena de la mega biblioteca José Vasconcelos, y por algunas de sus pinturas que recuerdan a la abstracción geométrica bauhausiana), siendo, le parece, mutuamente excluyentes. En efecto, con el tiempo Orozco fue ampliando, de manera sustancial, el repertorio de

⁵ Desarrollada en *La decadencia de la mentira / Una observación*, de 1889.

⁶ Que le hizo en 2006 la historiadora del arte Briony Fer.



Home Run (1993).

sus recursos, hasta llegar a incluir métodos y materiales (elevadores a la medida, coches adelgazados, mesas de ping-pong que incluyen pequeños estanques) que parecerían contradecir el espíritu original de su trabajo, al apartarse de lo improvisado, lo sin pulir, que le eran tan característicos. En realidad, es más una cuestión de gustos (y de nostalgia, si se quiere). Y los críticos que exigen perpetua fidelidad a un estilo o manera (cosa que nadie se habría atrevido a hacer, por ejemplo, con Picasso) suenan al aficionado al fútbol que no resiste gritarle al jugador que, ¡no puede ser!, está llevando el balón por el lado equivocado. Si algo es verdaderamente idiosincrásico de la obra de Orozco es que no opera de modo jerárquico; ahí todos los objetos son equivalentes, los materiales interesantes y los gestos contundentes: desde una pequeña cazuela de barro hasta, sí, una ballena.

El problema de esta retrospectiva es otro, me parece. Orozco es un lector imbatible del entorno (sus obras dependen enteramente de que él las descubra ahí donde sea que estén). Muchas de sus piezas más desafiantes provienen de su habilidad para descifrar una situación y, acto seguido, burlarla. Lo obvio: la *Caja de zapatos vacía*. Invitado a participar en la Bienal de Venecia (el foro máximo del arte contemporáneo), Orozco decidió presentar una simple caja de cartón. Le pareció que su presencia, entre tanto barullo, apenas iba a dejarse sentir; y menos si su obra era colocada en uno de los fríos cajones de exhibición —aparadores, sin más— frente a los cuales el público difícilmente se detendría más de un par de segundos. Ante el *horror vacui*, lo natural habría sido abarrotar el espacio (como hizo casi todo el mundo). Orozco prefirió acentuar el vacío. Y le atinó (en contra de lo que algunos piensan, provocar, pero en serio, al público es bastante más difícil de lograr de lo que

parece). Para Orozco el espacio de exhibición nunca ha sido simplemente un escaparate. No se le puede considerar un artista de sitio específico, pero tampoco es el creador indiferente que sólo envía su trabajo desde el taller para que otros lo monten. De hecho, se involucra tan intensamente en sus exposiciones (le importa tanto que su trabajo entre en contacto con el público) que termina por convertirlas en una suerte de extensiones de su obra. El *Proyecto Penske*, por ejemplo, no consistió únicamente en tomar de los camiones de basura⁷ el suficiente material como para realizar un jardín de esculturas, sino en organizar con todo cuidado ese jardín en el interior de una galería. En pocas palabras, Orozco nunca había despreciado una oportunidad de poner su trabajo en conflicto (es casi como si no se hubiera dado cuenta del sentido de las palabras “una retrospectiva de Gabriel Orozco en el MOMA”). Y aquí lo hizo. El resultado es una muestra más bien convencional, en la que se pierden los matices de una obra que está en buena parte dedicada al asunto de las variaciones (ninguna de sus series está aquí completa: los torsos, las espumas, los *atomistas*, los *árboles del samurái* —sólo están las 672 invariantes impresas en computadora, que no tienen la menor gracia—, las plantas desérticas, las esculturas del *Penske*. Y la verdad, al aislar los ejercicios se escapa mucha de la fuerza del conjunto original). La sensación que queda después de asistir a esta exposición es, en efecto, desconcertante, y no porque Orozco no se decida entre “el artista de las epifanías poéticas o el de los productos institucionales”, como piensa Cotter, sino porque ninguno de esos dos está realmente presente aquí. —

— MARÍA MINERA

⁷ De la compañía Penske, que circulan por la ciudad de Nueva York.