

FENÓMENOS Y ACONTECIMIENTOS EN LA OBRA DE GABRIEL OROZCO

Abstract:

El texto traza el recorrido de Gabriel Orozco por los objetos, territorios y eventos que ha transformado y apropiado en acciones artísticas basadas en su percepción fenomenológica particular. Orozco parte del movimiento, el desplazamiento y el sentido nómada del trabajo del artista contemporáneo, le interesa el diálogo entre lo natural y lo artificial, entre lo anecdótico cotidiano y lo Arqueológico cultural. La obra de Orozco cuestiona la producción material y política de los espacios y objetos asumidos como tales, para expandir semióticamente su significado estético a través del extrañamiento poético y la construcción de un lenguaje fenomenológico y social. Su proceso artístico en escultura, fotografía o performance conlleva la subversión de la metodología productiva capitalista para restablecer y provocar, desde la estructura natural de las piezas y espacios tratados, un acontecimiento estético.

Palabras clave: Gabriel Orozco, escultura, fenomenología, objeto, fotografía.

Autor: Jesús Segura Cabañero

Facultad de Bellas Artes, Universidad de Murcia

Gabriel Orozco, parte de objetos encontrados, los cuales transforma en medio de la acción consciente de un sujeto que ha perdido su territorio de origen y que trata de encontrarlo en los sitios en los que vive. Orozco es un artista nómada sin pertenencia. El artista veracruzano de nacimiento y radicado en Nueva York produce la mayor parte de su obra en el desplazamiento, cualquier territorio posee significado, lo especifica, lo colecciona y finalmente lo muestra.

La presencia de múltiples huellas del tiempo en el mundo que nos rodea representa una revelación que le interesa atrapar y convertir en referente de un lenguaje plástico; donde la materia es el vehículo de una idea y no un fin en sí misma. Sus obras se conforman en la interacción con los espacios que habita *“poblados de objetos cotidianos, un basurero, una grieta en la banquetta, un charco, un semáforo, una colección de desechos susceptible de ser encontrado en cualquier ciudad del mundo. En sus recorridos, el artista captura imágenes que posteriormente transforma en una escultura, una instalación, una fotografía o un dibujo.”*¹

El artista se apropia de realidades, en apariencia, insignificantes para dotarlas de una significación en la que juega con los contextos entre lo cotidiano y la contemplación. Todo esto se convierte en un proceso intelectual que resulta particularmente inquietante, atractivo y transformador, como lo menciona el propio Orozco: *“El arte importante regenera la percepción de la realidad, la enriquece y la transforma.”*² La asociación que Orozco hace del cuerpo con la espacialidad se manifiesta en el diálogo de la materia con el espacio. Así, en su trabajo encontramos una interpretación insólita y poética de lo cotidiano sin perder de vista una conciencia política subyugada a los procesos de producción. El estrecho vínculo del artista con la naturaleza y con aquellos objetos habitados por una carga cultural, política y social, a partir de la intervención del hombre, le llevan a configurar una obra donde la movilidad y la memoria es determinante en todo este proceso.

A Orozco le fascina la idea de movimiento, de desplazamiento perpetuo. De ahí su obcecada acumulación de cuerpos esféricos, que le retrotraen a una unidad, a una totalidad. Esto deviene en su interés por la naturaleza como estructura perfecta que devora y fagocita las convecciones humanas. A través de ella formula una estrategia permanente de trabajo, donde el desarrollo a partir de un centro, da paso a envoltorios y recipientes. La fractura con el idealismo a la que somete Orozco a la naturaleza le lleva articular una concepción de esta; donde la dualidad natural-artificial planea en todos sus presupuestos conceptuales. Así las acepciones entre lo natural y lo artificial en la obra de Orozco se cruzan para formar figuras que transitan entre el lenguaje y el fenómeno. Sus reflexiones sobre la tridimensionalidad le llevan a plantear obras donde el movimiento, la velocidad, la gravedad... configuran su planteamiento, o mejor dicho, sus preguntas en torno a la materia, a los materiales como hechos estructurales. Donde su topografía y estructura formal le dan el conocimiento del propio objeto en sí. En una entrevista con Briony Fer asegura: *“El punto de gravedad siempre ha sido muy importante para mí (...) el centro es la espina dorsal del cuerpo, es el punto de gravedad que conecta el cuerpo con la tierra (...) esto explica por que la esfera o el círculo son la mejor forma para mí de mostrar los puntos de gravedad y de fuga (...) La tridimensionalidad, la gravedad, el movimiento, la luz, la simetría, lo orgánico, éstas son las cosas con las que lidio.”*³

Pero también la idea de erosión esta muy presente en su obra. Desde una práctica que trata de restaurar la utilidad del material, Orozco convoca una serie tácticas de intervención donde la erosión mediante la presión corporal, o la erosión mediante elementos naturales como el viento se configuran como planteamientos orgánicos; donde la idea de semilla subyace como elemento catalizador de todo el proceso. En este sentido Orozco asume la propuesta científica que propone un espacio relacional, donde este se constituye por la interacción de la materia y sus partes. Las estrategias de ejecución que emplea se mueven entre la ordenación lógica del espacio y la desorganización entrópica, al que está sometido un sistema de partes. Es decir la entropía y la geometría.

Orozco entiende que los símbolos culturales son trampas, y su transgresión viene dada por la erosión temporal a un nivel micro y macro dependiendo del desplazamiento de lo simbólico, y de los ciclos de producción y consumo de los mismos. En este sentido, sus trabajos subvierten un estado de producción de bienes y fetiches de consumo, y establecen una dialéctica de producción sobre el objeto escultórico. Benjamín H. D. Buchloh ha señalado: *“Lo que el objeto había perdido, en primer lugar, era su estatus en apariencia inmutable, su sólida promesa de producir valor de uso. Ahora los objetos se definían como totalmente efímeros, su mera función era la de desempeñar la labor temporal de generar valor de cambio.”*⁴ En efecto, Orozco se da cuenta de esta circunstancia y comienza a trabajar en el interior de la estructura del objeto desde su centro. De este modo desmenuza la morfología del objeto escultórico y subvierte los modos de presentación del mismo.

Como he señalado anteriormente, la vinculación de Orozco con la naturaleza y con aquellos objetos habitados por una carga cultural, política y social mediante la intervención del hombre, han determinado en gran medida esa introspección en lo cotidiano, para escrutar el entorno y transformarlo. Así, la utilización de procesos arqueológicos con los cuales interviene en los objetos, no son sino, estrategias de transformación semántica del propio objeto. Donde el vacío deja paso a la configuración de un espacio. La configuración del espacio practicada por Orozco asume los desplazamientos nómadas, y se ejecutan mediante recorridos al azar o con un fin asociativo. Realiza sus acciones en medio de territorios desarraigados, de los cuales se apropia, generando en ellos huellas y marcas en un diálogo contextual. Orozco se apropia de otras culturas, de otras historias, donde *“...se encuentra el universo del artista cosmopolita, que registra aspectos de un mundo cada vez más homogéneo: es el mundo de las migraciones, de la circulación de capitales y mercancías, de igualación de costumbres y de anulación de las diferencias.”*⁵

Orozco se inserta en esta contemporaneidad móvil, en medio de un encadenamiento interminable de apropiaciones y copias que existen en la repetición. Orozco se representa en su nomadismo, en su particularidad de inmigrado privilegiado —como afirma el mismo artista— determinado por los espacios que transita, en los que explora el extrañamiento poético del objeto en su deriva contextual. Habitando los espacios de entremedios, que se manifiestan en permanente circulación, al igual que las existencias contemporáneas. Como ha definido certeramente Bhabha,⁶ rehabilita ese espacio de *“entremedio”* y propone un tercer espacio donde se elude las políticas de polaridad. Y se trabaja desde una inmersión representacional de los distintos planos reconstructivos de la propia representación, para encontrar la zona de debate que nos permita hacer emerger y construir en un sentido transrepresentacional.

La posición de Orozco a principios de los años noventa era de escepticismo en cuanto a los sistemas de producción y distribución del arte. Así que sus intervenciones toman la infraestructura de distribución como elemento artístico, imprimiéndoles una vivencialidad de lo cotidiano que generaba una experiencia real. No era importante la representación en si misma, sino, la interacción con el objeto como si de un fenómeno se tratara. Esto trajo consigo una interpretación del objeto que tiene múltiples acepciones. No solamente como un contenedor, como un recipiente, sino también, como un vehículo en si mismo. En este sentido, Orozco recupera el mundo como taller e interactúa con este buscando su dimensión ontológica, para dejar de lado la pura representación. Por supuesto que hay un registro que asume la representación, pero no tiene la intención de quedarse ahí, sino que, la acción fenomenológica sigue manifestándose más allá del registro en sí. La representación asume la forma-recipiente como estatuto del registro, pero no como esencia fenomenológica. Del mismo modo esta trascendencia conceptual es llevada al espacio, a los desplazamientos y la movilidad de la obra, para que ese tránsito formule nuevos significados en ella, mediante la erosión que hace que se adhieran elementos simbólicos nuevos.

Pero este vehículo alberga un centro que ha sido reinventado, reelaborado para una expansión semiótica del objeto. Hay que tener en cuenta que este crecimiento del centro no excluye la destrucción. Aunque Orozco interprete el centro como la espina dorsal y el punto de gravedad que conecta las formas entrópicas que surgen. Así, atacar la morfología del objeto se convirtió en una táctica para reconfigurar los modos de presentación del propio objeto y sus valores de uso, cambio y exhibición. En definitiva, y tal como apunta Buchloh, los objetos se convierten en *“antifetiches por excelencia, nos permiten entrever la colectivamente latente resistencia simbólica a la cosificación total, si no a la extinción de las relaciones entre el sujeto y el objeto.”*⁷

Pero la obstinación de Orozco se centra en recuperar el valor de uso, en recobrar el acceso al objeto sin olvidar los procesos utilitarios del objeto dentro de una estructura social y comunicativa. Pero no está dispuesto a renunciar a dos concepciones fundamentales en su trabajo: el juego y el crecimiento orgánico. En este sentido, gran parte de sus trabajos asumen una vertiente fenomenológica, que hace que el objeto experimente modificaciones en cada intervención propuesta, y asume su carácter orgánico. De hecho, la noción de crecimiento orgánico que empieza en un centro y no sabe la forma que tendrá al final, es uno de referentes en la obra de Orozco. Por ejemplo, si tomamos obras escultóricas como *La piedra que cede* (1992); esta pieza se encuentra concebida como una *“Piedra blanda, 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 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 cobija.’ Esta referencia alude al problema de la emigración y el desplazamiento.”*⁸

También fotografías como *Aliento sobre piano* (1993), nos dan cuenta de la extensión fenomenológica imbricada en una poética de la desaparición y del fenómeno que encierran sus piezas. Si tomamos la obra *Hasta que encuentres otra Schwalbe amarilla* (1995), Observamos una acción procesual seguida por el artista: buscando por las calles de Berlín una motocicleta igual a la suya, para luego estacionarse y tomar una fotografía que posteriormente coleccionará. Esta acción nos indica en el registro fotográfico del artista un proceder fenomenológico, donde *“La ausencia de su figura en el espacio hace que la experiencia de la performance quede en suspenso, manifiestamente incompleta (...) como ámbito constitutivo que configura el repertorio representativo del artista (...) Y, con un acto de repetición o réplica como ocasión ‘original’ de su uso en el marco de la experiencia (...) la réplica, vivirá proyectada en el progresivo desarrollo de su obra, seguirá viviendo una existencia de repetición, en la medida en que el artista se embarque en un proceso de autoimitación.”*⁹

Por tanto, debemos de determinar que sus fotografías no parten de un original sino de una situación nómada, que se enuncia a través de estas repetidas situaciones de búsqueda y delimitación de los recorridos de reconocimiento. En este sentido, la identificación con el objeto de búsqueda está íntimamente relacionada con su extrañamiento morfológico y conceptual. Pero también con un agudo sentido político; al incorporar una cierta homogeneización derivada de la globalización en sus aspectos migratorios, ya sea esta de flujo de capitales y mercancías, como de una cierta racionalización étnica y estética. Sin embargo hay una especie de juego, de reglas del juego inventadas por el artista que hace que las obras discurran por y sobre plataformas racionales que desconcierta al espectador. En cierto modo hay una subversión de las gramáticas del juego. Así ante la pregunta de Briony Fer a Orozco a este respecto, él responde: *“No eran juegos institucionalizados, sino juegos como los que se inventan en una situación específica. Cuando era niño inventaba juegos. Esos son mis favoritos, los inventados. Adapta un juego conocido a una cancha diferente, por ejemplo juegas al voleibol entre dos coche... Todos son juegos que invento con mis propias reglas.”*¹⁰

En otro momento, a propósito de la creación de las *Cazuelas* (2002) explica: *“Era un juego entre el Béisbol y Béisquetbol, trataba de hacer que la bola cayera adentro de la cazuela mientras estaba girando. Era como un meteorito. El ejercicio duró una semana. Todo el tiempo estuve aventando las pelotas contra los moldes hasta que formaron la cazuela. Fue una reflexión sobre la erosión, el movimiento, el espacio de los planetas, etcétera. Todo estaba allí.”*¹¹ Lógicamente, la invención de estas reglas ‘personales’ a las que él se refiere trae consigo una concepción confrontada de conceptos asumidos. Lo natural versus lo artificial, lo geométrico versus lo orgánico... En palabras de propio Orozco: *“...Así que para mí no es claro que es artificial y que es natural, que es lenguaje y qué son los fenómenos.”*¹²

Como señalamos anteriormente, obviamente el planteamiento de Orozco, pasa inevitablemente por una conciencia de los materiales en su sentido estructural. Así, los desniveles conceptuales que propone el propio material marcan el desarrollo y el discurrir de la elaboración de la obra. Es por esto que el diálogo que se produce entre el artista y la ejecución de la obra es de suma importancia en los procesos de configuración de la misma. La noción de la creación artística como vía de conocimiento se muestra en Orozco de manera casi paradigmática. La propia creación del producto final, del objeto, viene derivada del proceso de comprensión del propio objeto a través de su intervención artística. Un ejemplo ilustrativo es *Papalotes Negros* (1997). En este

sentido, la aproximación a una metodología productiva liberalizada de los ciclos de producción y consumo obedece a una “*des-creación*.”¹³ Que tiene su base en la concepción de un cierto estatuto del objeto escultórico. Tal y como apunta Buchloh: “...*La producción, esto es el dominio de los medios y los materiales, por siglos había sido el centro epistémico de la ejecución de lo escultórico.*”¹⁴

Sin embargo, la subversión de estos procedimientos en los trabajos de Orozco es tremendamente híbrida, al incorporar elementos ‘a medio camino,’ sin un estatuto definido. Donde el objeto ha sido descargado de su identidad como tal. Esto es muy claro en sus *Mesas de Trabajo* (1993-1996), ya que lo que se presenta son ‘piezas’ a menudo fallidas, que en muchos casos no es ni objeto ni obra, y que mantienen su estatuto de material en vías de convertirse en objeto o en obra final. Ese aspecto inacabado es tremendamente inquietante para la estructura capitalista que quiere trabajos acabados, con un estatuto definido, en espera de especulación. Es algo cuyo control no está contenido en el tejido de los valores de cambio que administra la estructura del capital. Por tanto estamos ante una grieta, una brecha que mantiene activa la idea de producción y negación simultáneamente.

No obstante, el trabajo que me parece determinante a este respecto es *El proyecto Penske* (1998). Aquí nos encontramos con una acción donde el artista pone en juego gran parte de sus preocupaciones des-creativas. Para *El proyecto Penske*, Orozco rentó un camión de la compañía Penske y dio vueltas por Nueva York durante un mes. Parándose luego en los contenedores de basura a recolectar materiales de construcción arquitectónicos, haciendo esculturas *in situ*, y almacenándolos posteriormente en el camión que usaba como bodega. Al mismo tiempo confería un espacio portátil para la obra. Estamos ante un proceso de trabajo que busca una dimensión arquitectónica de la escultura representada por el detritus, por las ruinas. Por la negación de esta en el espacio público. Pero también introduce una reflexión entre el objeto y su obsolescencia. Tal y como explica Buchloh: “*La apariencia de estar atado a lo que ha pasado ya, a lo que se ha vuelto disfuncional, al objeto agotado, habla de un giro radical, al menos en algunas propuestas escultóricas.*” Y a continuación añade a propósito de este proyecto: “*Es esa devoción por redimir materiales y objetos bajo sus propios términos que requiere que Orozco decida abreviar la transición del valor de uso a valor de exhibición en el Proyecto Penske.*”¹⁵

En efecto, Orozco realiza una recolección de la basura de Nueva York y traslada sus hallazgos inalterados al espacio de la galería. Estos hallazgos muestran claramente ese tránsito de valor de uso a valor de exhibición, por que ‘el envoltorio,’ es el mediador “*entre el valor de uso, el valor de cambio y el valor de exhibición.*”¹⁶ Pero tan bien es una negación de proporcionar la experiencia del valor de uso por que el sobrante, el detritus, es en cierto modo un residuo del objeto y por tanto una negación del mismo como tal, en su constitución acabada. Hay una frase en el cuaderno de trabajo de Orozco, con la que quiero terminar esta brevísima alusión a sus trabajos.

“*La palabra arte es un verbo, como correr, navegar, mirar, respirar, comer. La palabra hacer se define por la acción. En esa acción se descubren las posibilidades del arte. No en el objeto fijo, acabado, resuelto, sino en lo que sucedió infinitamente antes. Ese objeto final debe ser la calma del gesto contenido, de los gestos anteriores que llevaron a su realización.*”¹⁷

Notas

- ¹ Bonami, Francesco, “Gabriel Orozco es un extremista clásico,” <http://www.francia.org.mx/debate/diciembre/gabriel_orozco.htm>, p. 2.
- ² Iturbe, Mercedes, “Complicidad en el Tiempo” en *Gabriel Orozco*, Ed. Turner, Madrid, 2007, p. 16.
- ³ Fer, Briony, “Loco por Saturno, entrevista con Gabriel Orozco,” *Íbid.*, p. 92.
- ⁴ Buchloh Benjamín, “Gabriel Orozco: La escultura como recolección,” *Íbid.*, p. 157.
- ⁵ García Canclini, Nestor, *Cultura y comunicación: entre lo global y lo local*, Ediciones de periodismo y comunicación, Buenos Aires, 1997, p. 80.
- ⁶ Bhabha, Homi, “El compromiso de la teoría,” revista *Acción Paralela n° 4*, <<http://www.acccpar.org/numero4/bhabha.htm>>
- ⁷ Buchloh, Benjamín, “Gabriel Orozco: La escultura como recolección” en *Gabriel Orozco*, Op. cit., p. 178.
- ⁸ Okwui, Enwezor, “Gabriel Orozco, Silencios infinitos” en *Atlántica*, n° 17, verano 1997, p. 26.
- ⁹ Krauss, Rosalind, “The originality of the avant-garde” en *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge, The Mit Press, 1985, p. 152. Citada por Okwui Enwezor, Op. cit., p. 30.
- ¹⁰ Fer, Briony, Op. cit., p. 80.
- ¹¹ Fer, Briony, Op. cit., p. 119.
- ¹² Fer, Briony, Op. cit., p. 90.
- ¹³ Agamben, Giorgio, “Bellezza che cade” en *Cy Towly Eight Sculptures*, American Academy, Roma, 1998. Citado por Benjamín Buchloh en *Gabriel Orozco*, Op. cit., p. 115.
- ¹⁴ Buchloh, Benjamín, Op. cit., p. 161.
- ¹⁵ Buchloh, Benjamín, *Íbid.*, p. 175.
- ¹⁶ Buchloh Benjamín, *Íbid.*, p. 177.
- ¹⁷ Orozco, Gabriel, *Íbid.*, p. 206.