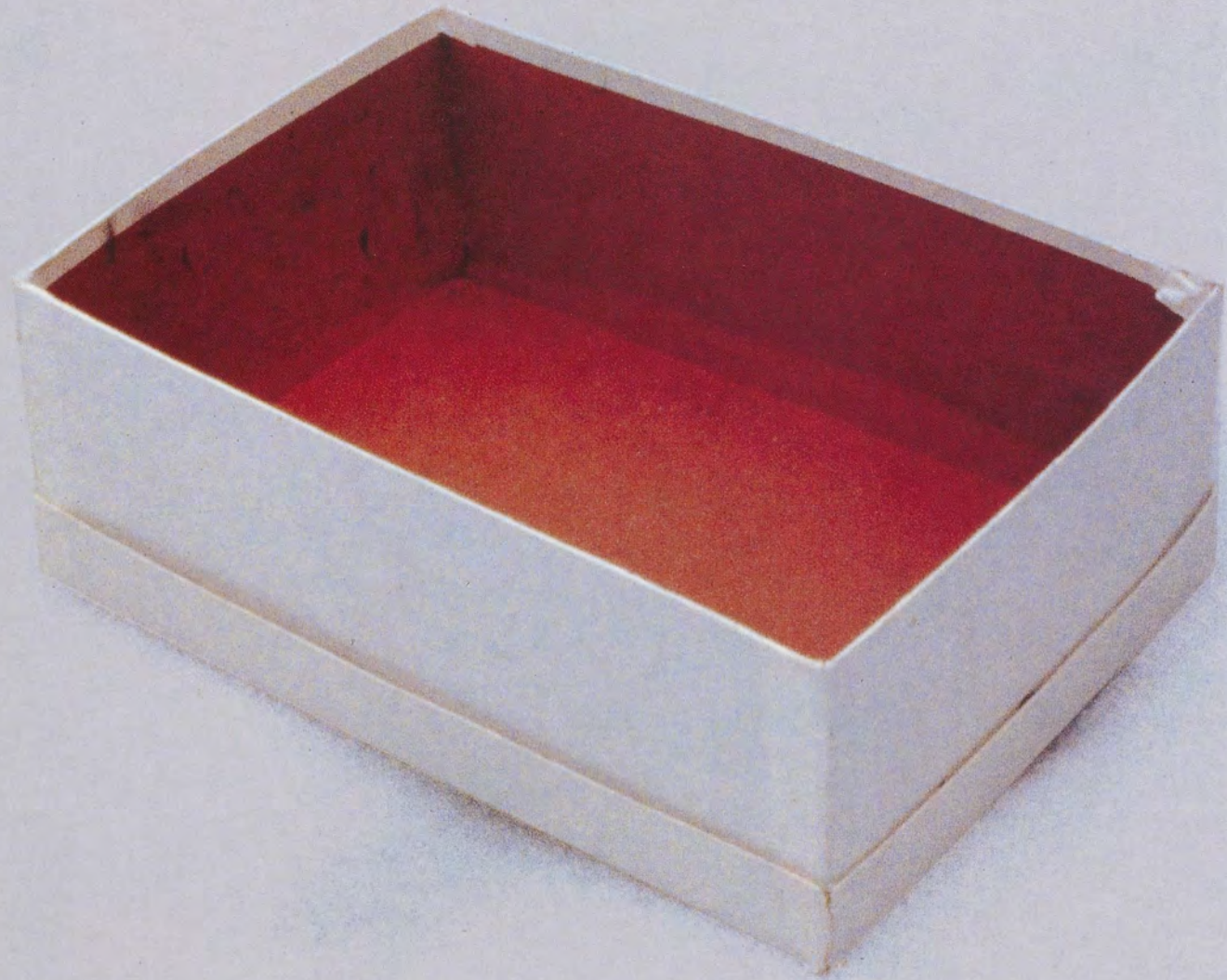


Gabriel Orozco

Gabriel Orozco



GABRIEL OROZCO, EMPTY SHOE BOX, 1993, c-print, 9 1/8 x 13 1/2", detail / LEERE SCHUHSCHACHTEL, 23,2 x 34,3 cm, Ausschnitt.

Back in Five Minutes

FRANCESCO BONAMI

Gabriel Orozco finished rolling his plasticine ball, *YIELDING STONE* (1992), and set it to rest next to one of the massive pillars in the Corderie, the long, cavernous rope factory where "Aperto '93" was about to open at the Venice Biennale. This first piece "installed," it was now time for him to work on the second sculpture, *EMPTY SHOEBOX* (1994), he had chosen to present in the exhibition—a white, empty shoebox, just as the title suggests. He opened his knapsack, pulled out the box, chose the spot on the stone pavement, and put the piece down.

As I wanted to do my curatorial job the best I could, protecting as flesh of my flesh the works of the artists I'd selected, I suggested to Orozco to glue the box to the floor. It was clear to me that the poor, ephemeral piece would not survive the milling throngs during the opening. People would crush the thing, distractedly seeking more evident signs of contemporary art. As it was, they were already sticking their fingers into *YIELDING STONE*; someone had

even stabbed it with a plastic fork, perhaps as an act of pure vandalism, or maybe on an irrepressible impulse to interact, as much of the exhibition encouraged. So why should people spare that one box, born to be destroyed? Ungrateful feet, whose shoes may have once rested in that very same box, would have abused it without pity. Not to mention the Biennale's installation crew—they would have thrown it into a trash bag early in the morning. After all, at the 1978 Biennale they painted *PORTE 11 RUE LARREY*, Duchamp's famous door, which shut when it was opened and vice versa. Yes, they painted it, meaning to do their job quickly and dutifully, while normally you need to petition the president of the Italian Republic to get a screwdriver.

Orozco looked at me calmly, if a little worried. I understood right away that my suggestion was not only silly, but showed quite awkwardly that I didn't get anything about his work. Pondering, I left him and his empty box, and found myself in front of another work I'd selected for my section of the show. It was Charles Ray's 7½ *TON CUBE* (1990), a cube of solid steel painted so white as to look almost weight-

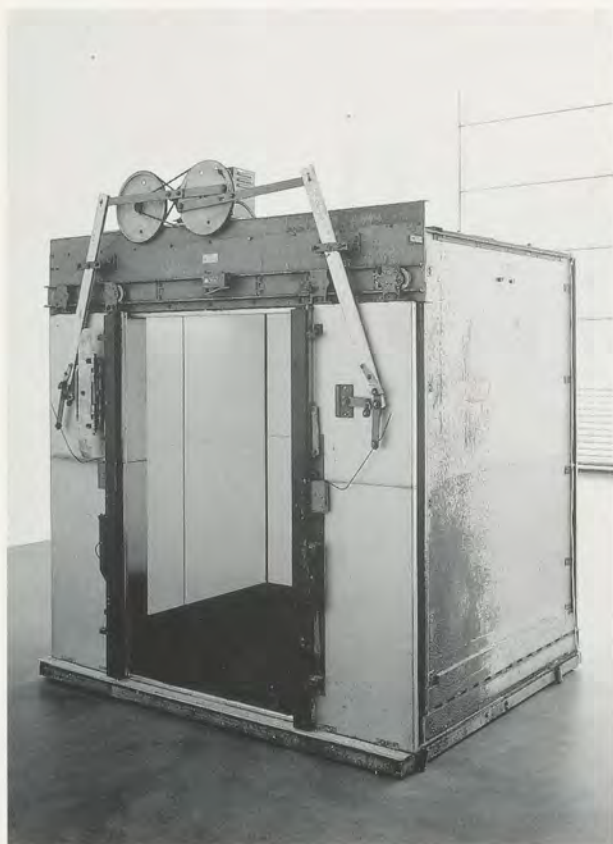
FRANCESCO BONAMI is a writer and curator, and the U.S. Editor of *Flash Art*. He lives in New York City.

less. Suddenly that little box by Orozco became an ironic comment on the cube that was in front of me, which no one could have moved an inch.

In the space between those two works, the shoebox and the steel cube, the collapse of contemporary sculpture was consumed. The language of those pieces, which at first seemed incompatible, appeared to be complementary after a second analysis. Ray assimilated the minimalist discourse into the latent psychopathy of Californian art: The obsession of minimalism materialized in the weight of the cube, maintaining only a deceptive surface of lightness and simplicity. Orozco's shoebox, however, digested the minimalist heritage so easily as to become its ideal, never risking being reduced to a mere "thing." Ray sealed the language of sculpture definitively; Orozco laid it open to a whole spectrum of possibilities and deep perspectives.

But the real comparison was not this one, but the one between EMPTY SHOEBOX and YIELDING STONE. These two works were a meeting point in Orozco's long, slow tasting of the sculptural syntax laid out by art history. Extracting every possible technique adopted by sculpture through the course of centuries and applying them to simple things, Orozco transformed these things, making them "sculptures" in the most classical sense, yet without the loss of their "thing-ness." The plasticine ball was quintessential of the "To Put On," while the shoebox was a sublimation of the "To Pull Off," two of the most common techniques used by classical sculptors: the indefinite which grows toward formalism, and the block of matter from which the form is extracted. But we must keep in mind that Orozco is a classical extremist, and so his ball is nothing but the indefinite growing indefinitely, and the extracted form is nothing but the shoes themselves, whose absence can be imagined as being present elsewhere—maybe even on the feet of the artist himself.

We are looking at an artist who analyzes the alphabet created by sculpture in art history, and then mixes it with the alphabet created by things in reality. Inside Orozco's work, a series of threads are woven, but along those threads the communication flow is interrupted by knots of meaning. These knots are, simply, those things—transformed into sculpture—



GABRIEL OROZCO, *ELEVATOR*, 1994,
altered elevator cabin, 8 x 8 x 5' /
LIFT, umfunktionierte Liftkabine, 244 x 244 x 152,5 cm.
(PHOTO: MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK)

which break the circuit of artistic language. The logical and historical consequences of the artwork are subverted or, at least, diverted.

Coming back to the shoebox: This is the container, the signifier of a form that is nothing but the shape of the feet. If we were to empty the box, it would be clear enough that it is a complete sculpture, and the upside-down cover is its base: Thus does Orozco solve one of the "problems" of classic sculpture (look at Brancusi), by applying the classical grammar to the ordinary object.

The idea of the empty container waiting to be filled is one of the most well-trodden paths in Orozco's activity. So this "void" is again one of the many materials used by the artist to compose the work, to compress it, to cut it, to sew it, to weld it. To be more clear, we could say that the "void" is the knot that is tied in the rope of language. *HAMMOCK HANGING BETWEEN TWO SKYSCRAPERS*, presented in 1993 at the Museum of Modern Art in New York, is a perfect example of the "void" sculpted and molded, underlining that the "Putting On" and the "Pulling Off" of classical sculpture are recurring elements in the language of objects. Grasping these elements as constant references to the traditional idea of sculpture and its dispersal into the accidental realm of things, Orozco reestablishes the instability of the space in relation to the materials which fill it. He takes away where we expect it to be occupied, and he fills where we expect to find an empty corner. The hammock between two trees in the garden of the MoMA is not just empty, it's deflated; even the air that the body would have squashed in laying itself down is gone. Yet beyond the walls of the garden, on the window ledge of a building facing the museum, some oranges appear, exactly where we would not expect to find anything. The person who put those oranges there is the same person who disappeared from the hammock, isn't he?

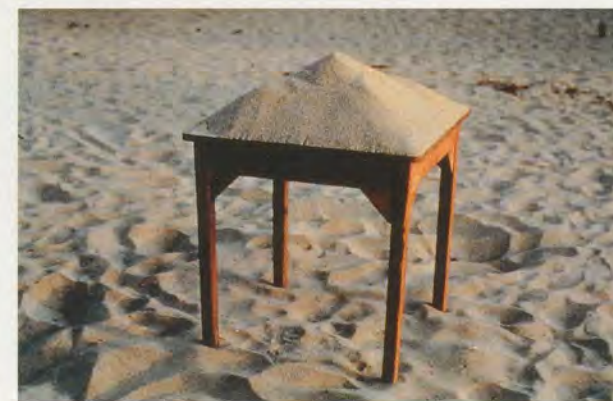
The actions of taking away and putting on are overlapping, creating a continuity of movement, an existential loop which erases much of the recent insistence on the physicality of art and the presence of the artist. As viewers, we are taken off-guard. We must mentally fill that empty space with something. We do not ask ourselves "Who did it?" but rather,



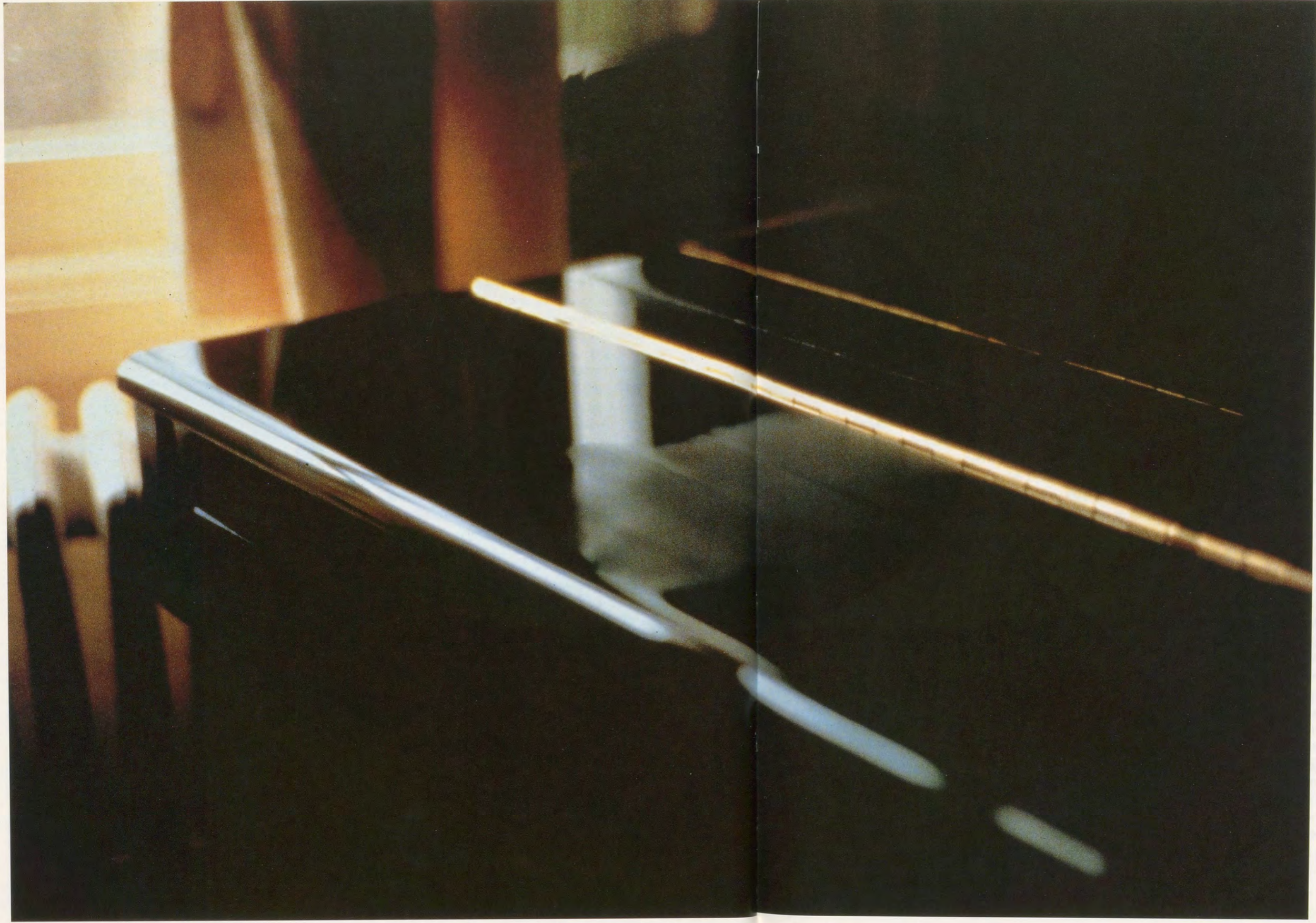
GABRIEL OROZCO, *FROM ROOF TO ROOF*, 1993,
c-print, 9 1/8 x 13 1/2" / *VON DACH ZU DACH*, 23,2 x 34,3 cm.



GABRIEL OROZCO, *UNDER THE TABLE*, 1993,
c-print, 9 1/8 x 13 1/2" / *UNTER DEM TISCH*, 23,2 x 34,3 cm.



GABRIEL OROZCO, *SAND ON TABLE*, 1992,
c-print, 12 7/16 x 18 5/8" / *SAND AUF TISCH*, 31,6 x 47,3 cm.



GABRIEL OROZCO, BREATH ON PIANO, 1993, c-print, 12 $\frac{1}{16}$ x 18 $\frac{3}{8}$ " / ATEMHAUCH AUF KLAVIER, 31,6 x 47,3 cm.

GABRIEL OROZCO, *BIG BANG*, 1995, c-print, 12⁷/₁₆ x 18³/₈" / 31,6 x 47,3 cm.

"Who was here?" (the hammock), "Who put this here?" (oranges).

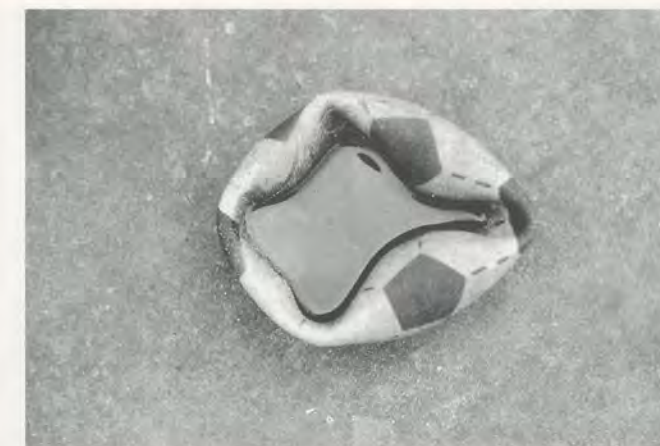
"Where is it?" was the question at the core of Gabriel Orozco's first solo show in New York in 1994. The shoebox was enlarged to become the gallery itself. The huge room appeared to be empty, a receptacle for the viewers which behaved as a kind of architectonic gauge of the viewer's presence and conscience. There was nothing in the space except four clear yogurt container-lids rimmed in blue. A seemingly relentless landscape—but there was more than first met the eye.

The yogurt caps were at the same time the show and its absence. On this occasion the space was filled mentally, not physically, by the viewer. The obligation that this placed upon the people in the space to be present and share the "emptying" created the intentional "disappointment" that Orozco often communicates in his work; that is, we are not disappointed by something that we wish was better, but because we are forced to suspend any judgment, to freeze our reactions in the void. We are not shocked by something outrageous, but we are pissed because we are missing the point which would give us reason to stay or go. The absence of things creates great discomfort. Here, nothing happened, which goes against the logic and rules of a work of art.

Not that Orozco means to desecrate the artistic experience; rather, he moves it constantly from one

point in our panorama of knowledges and references to another. Just like Duchamp's door, Orozco's door opens when it closes and closes when it opens, at the same time making it possible to enter and exit. Actually, if in the empty gallery nothing happens, in other of Orozco's works what is happening, or what has already happened, creates for the viewer a similar state of anguish and disappointment to that produced by the clear, blue-rimmed yogurt caps.

Inside the LA DS—the sculpture that Orozco extrapolated from the famous car designed and produced by Citroën in the fifties by taking away a central slice and pasting the remaining two thirds perfectly back together—the passenger gets squeezed into the space that has been removed, much as a body might grow thinner to get into a hammock rather than the hammock expand to receive the person. ("What happened?" "What's happening?") Apparently, this slicing intervention is minimal—actually, the idea is—but the result and the process of understanding it are quite baroque. The destruction of a sophisticated spatial concept, like that of the original Citroën design, corresponds to a meticulous reconstitution of totally new dimensions yet is able to refer, even if in total derangement, to the object's original message. (As if Fontana's cut was patiently stitched back together and painted over, but still showed the altered proportions of the canvas.) In a way, the gesture that wounds is also the gesture that heals, giving

GABRIEL OROZCO, *PINCHED BALL*, 1993, c-print, 9¹/₈ x 13¹/₂" / GEQUETSCHTER BALL, 23,2 x 34,3 cm.

back to the object its emotional function, if not its practical one.

Going back to the early comparison of Orozco's work with Duchamp's door, we could say that Orozco's method is very similar to the door swinging on its hinges. In its transit from one function toward another it remains ambiguous, but it maintains its functionality throughout.

The title of this text, "Back in Five Minutes," is like the note we find pasted to a shop door. These five minutes could be an eternity, or they may be only a few seconds—their real purpose is to stress a simultaneous presence and absence: "I am not here but soon I will be here." So I feel that Gabriel Orozco is inviting the viewer to wait, to be patient with any artwork, to observe its hidden meanings or suspended functions, like those of his chessboard inhabited only by knights, *HORSES RUNNING ENDLESSLY* (1995). In this work, the game consists of only one possible move, from one place to another, again and again and again.

So absence has become just another of the materials used by the sculptor. But it is not what St. Augustine calls "the nothing enriched with space," the emptiness. Absence implicates the presence of something or someone elsewhere. We often confuse something absent with something missing. Something missing is something or someone that no longer exists, but what is absent is something moved away

from one place, or someone who took his or her presence away from somewhere. Once again, Duchamp's door explains the idea, joining absence and presence in its hinged trajectory. All of Orozco's work is this back-and-forth impulse, as in, for example, *SIX SOCKS* (1995), where the sock is absent but is survived by its own space stuffed with papier-mâché.

Like the protagonist of Italo Calvino's great tale, *The Baron in the Trees*, Orozco moves ceaselessly from one branch to another in his creative tree. He underlines his absence from the normal routine by staying present in the same reality of things, only above the ground. In Calvino's story, tension inhabits the space created by expectation. We expect that the baron will soon come down from the tree up which he climbed when he was a kid—it's simple logic that we climb a tree just to come down again. But this character will not come down, ever. And I believe that Gabriel Orozco, who climbed the tree of things some time ago, also will never come down. But still we wait patiently for him to do so, because this is the logic of life to which we have been sentenced. We will keep watching him from down here, and he will keep watching us from up there. "Sooner or later he will climb down," is our hope, and in this endless expectation we will notice a little "or" in between the "sooner" and the "later," and within these two letters we will finally catch most, if not all, of the meaning.

Bin in fünf Minuten zurück

FRANCESCO BONAMI

Gabriel Orozco rollte seine Knetgummikugel YIELDING STONE (1992) in Form und plazierte sie dann neben eine der massiven Säulen in den *Corderie*, jenem langgestreckten Gewölbekorb der Seilerei, in der die «Aperto 93» zur Biennale Venedig eröffnet werden sollte. Nachdem dieses erste Stück «installiert» war, machte er sich an die Vorbereitung der zweiten Skulptur, EMPTY SHOEBOX (1994), die er in dieser Ausstellung präsentieren wollte – ein leerer weisser Schuhkarton, wie schon der Titel sagt. Er öffnete seinen Rucksack, zog den Karton heraus, suchte einen Punkt auf dem Steinboden aus und stellte das Stück da hin.

Da ich meine kuratorische Aufgabe so gut wie möglich erfüllen und die Arbeit der von mir ausgewählten Künstler wie meinen eigenen Augapfel hüten wollte, schlug ich Orozco vor, die Schachtel auf dem Boden festzukleben. Ich war sicher, dass das karge, ephemere Stück die während der Eröffnung durchziehenden Menschenmassen nicht über-

FRANCESCO BONAMI ist Autor und Kurator sowie US-Redaktor von *Flash Art*. Er lebt in New York.

leben würde. Auf der hektischen Suche nach deutlicheren Zeichen zeitgenössischer Kunst würden die Leute das Stück zertreten. Immerhin hatten schon einige ihre Finger in YIELDING STONE gebohrt; jemand hatte sogar eine Plastikgabel hineingesteckt, aus purer Zerstörungslust, vielleicht aber auch in einem unwiderstehlichen Partizipationsdrang, der ansonsten in der Ausstellung ja durchaus gefördert wurde. Warum also sollten die Leute eine einzelne Schachtel verschonen, die zum Zerstören wie gemacht erschien? Unbarmherzige Füße, deren Schuhe vielleicht einst in dieser Schachtel gelegen hatten, würden sie wohl bald gnadenlos misshandeln. Ganz zu schweigen von den Aufbauhelfern der Biennale, die sie wahrscheinlich bereits frühmorgens in den Mülleimer werfen dürften. Immerhin hatten sie bei der Biennale 1978 Duchamps berühmte Tür PORTE 11 RUE LARREY, die sich beim Öffnen schloss und umgekehrt, angestrichen. Ja, angestrichen, weil sie's besonders schnell und gründlich machen wollten, während man gewöhnlich für jeden Schraubenzieher einen Antrag beim Präsidenten der Republik stellen muss.



GABRIEL OROZCO, CRAZY TOURIST, 1991, c-print, 12 7/16 x 18 7/8" / VERRÜCKTER TOURIST, 31,6 x 47,3 cm.

Orozco schaute mich ruhig an, wengleich ein wenig besorgt. Ich begriff, dass mein Vorschlag nicht nur dumm gewesen war, sondern auch peinlich klar machte, dass ich seine Arbeit nicht verstanden hatte. Nachdenklich verliess ich ihn und seine leere Schachtel; dann stand ich vor einer anderen Arbeit, die ich für meinen Teil der Ausstellung ausgewählt hatte: Charles Rays 7 1/2 TON CUBE (1990), ein Würfel aus massivem Stahl, der so weiss angestrichen war, dass er fast schwerelos schien. Und plötzlich sah ich Orozcos kleine Schachtel als ironischen Kommentar zu dem Würfel vor mir, den kein Mensch auch nur einen Zentimeter hätte verrücken können.

In der Spanne zwischen diesen beiden Arbeiten, dem Schuhkarton und dem Stahlwürfel, schien der Zusammenbruch der zeitgenössischen Skulptur auf. Die Sprachen dieser beiden Stücke, die einander zunächst zu widersprechen schienen, erwiesen sich nach einer zweiten Analyse als gegenseitige Ergänzung. Ray übernahm den minimalistischen Diskurs in die latente Psychopathie der kalifornischen Kunst. Die Obsession des Minimalismus nahm Gestalt an im Gewicht des Würfels, dessen leichte und schlich-

te Oberfläche trügerisch war. Orozcos Schuhkarton hingegen griff das minimalistische Erbe mit solcher Leichtigkeit auf, dass es darin geradezu seine Idealform gefunden zu haben schien, ohne jedoch Gefahr zu laufen, auf ein blosses «Ding» reduziert zu werden. Ray besiegelte die Sprache der Skulptur endgültig; Orozco öffnete sie für ein ganzes Spektrum an Möglichkeiten und Einsichten.

Aber der wesentliche Vergleich war nicht dieser, sondern jener zwischen EMPTY SHOEBOX und YIELDING STONE. Diese beiden Arbeiten waren ein zentraler Punkt in Orozcos langdauernder, vorsichtiger Auslotung der skulpturalen Syntax, wie sie sich im Laufe der Kunstgeschichte herausgebildet hat. Indem er jede nur mögliche Technik, die in der Bildhauerei über die Jahrhunderte entstanden ist, isolierte und sie auf simple Gegenstände anwandte, verwandelte er diese in «Skulpturen» im klassischen Sinn, ohne dass sie dabei ihre «Dinghaftigkeit» einbüßten. Die Knetgummikugel war das sichtbar gemachte Prinzip des «Hinzufügens», während der Schuhkarton eine höchste Steigerung des «Wegnehmens» war; denn das sind ja die beiden Grund-



GABRIEL OROZCO, MOON TREE, 1996, plastic leaves and branches, trees, plastic pots, bark chips, paper discs, 100 x 78 $\frac{3}{4}$ x 78 $\frac{3}{4}$ " /

MONDBAUM, Plastikblätter und -zweige, Bäumchen, Plastiktöpfe, Baumrinde, Papierscheiben, 254 x 200 x 200 cm.

(PHOTO: CAROL SHADFORD & MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK)

verfahren der klassischen Bildhauerei: das Unbestimmte, das zunehmend Form gewinnt, und der Materieklotz, aus dem die Form herausgeschält wird. Aber wir dürfen nicht vergessen, dass Orozco ein klassischer Extremist ist, und so ist seine Kugel denn auch nichts anderes als ein Unbestimmtes, das ins Unbestimmte wächst, und die herausgeschälte Form ist nichts anderes als das Paar Schuhe, aus dessen Abwesenheit sich schliessen lässt, dass es anderswo präsent ist, vielleicht sogar an den Füßen des Künstlers selbst.

Wir haben es mit einem Künstler zu tun, der das im Laufe der Skulpturgeschichte entstandene Alphabet analysiert und es dann mit dem Alphabet der einfachen Dinge des Lebens vermischt. Orozcos Werk spinnt eine Reihe von Fäden, doch entlang dieser Fäden wird der Kommunikationsfluss durch Bedeutungsknoten unterbrochen: Diese Knoten sind einfach jene – in Skulptur verwandelten – Dinge, die den Kreislauf der künstlerischen Sprache aufbrechen. Die logischen und historischen Bedeutungen des Kunstwerks werden über den Haufen geworfen, oder doch wenigstens durcheinandergewirbelt.

Kommen wir zum Schuhkarton zurück: Er enthält eine und verweist auf eine bestimmte Form, nämlich jene der Füße. Wenn wir den Karton leeren müssten, würde sofort klar, dass es sich um eine vollständige Skulptur handelt, mit dem umgedrehten Deckel als Sockel. Auf diese Weise löst Orozco eines der «Probleme» der bildhauerischen Tradition (etwa bei Brancusi) – indem er die klassische Grammatik der Skulptur auf den alltäglichen Gegenstand anwendet.

Die Idee des leeren Behälters, der darauf wartet, gefüllt zu werden, gehört zu Orozcos Lieblingsmethoden. Diese «Leere» ist also eines der vielen Materialien, mit denen der Künstler sein Werk komponiert, komprimiert, beschneidet, zusammenfügt und -schweisst. Tatsächlich können wir sagen, dass diese Leere der Knoten im Seil der Sprache ist. HAMMOCK HANGING BETWEEN TWO SKYSCRAPERS, ein Stück, das 1993 im New Yorker Museum of Modern Art gezeigt wurde, ist ein perfektes Beispiel für die geformte Leere und zeigt deutlich, dass das «Hinzufügen» und das «Wegnehmen» der klassischen Bildhauerei häufig wiederkehrende Elemente in der Sprache der Gegenstände sind. Indem Orozco diese

Elemente als feste Bezugspunkte im traditionellen Verständnis von Skulptur und deren Auflösung in der Zufallsherrschaft der Dinge begreift, verhilft er der Instabilität des Raumes hinsichtlich der Materialien, die ihn füllen, zu neuer Bedeutung. Er nimmt weg, wo wir Massives vermuten, und er füllt, wo wir eine leere Ecke erwarten. Die Hängematte zwischen zwei Bäumen im Garten des MoMA ist nicht einfach leer, sie fällt in sich zusammen. Selbst die Luft, die ein darinliegender Körper verdrängt hätte, ist weg. Und dann liegen da hinter der Gartenmauer auf dem Fenstersims eines Hauses gegenüber dem Museum ein paar Orangen, genau da, wo wir überhaupt nicht damit rechnen, etwas vorzufinden. Derjenige, der die Orangen da hingelegt hat, ist derselbe, der auch aus der Hängematte verschwunden ist, nicht wahr? Wegnehmen und Hinzufügen überlagern sich und schaffen eine Kontinuität der Bewegung, eine existentielle Schleife, welche das herkömmliche Beharren auf der körperlichen Fassbarkeit des Kunstwerks und der Gegenwart des Künstlers weitgehend liquidiert. Der Betrachter ist überrumpelt. Er oder sie muss den leeren Raum geistig ausfüllen. Wir fragen uns nicht «Von wem ist das?», sondern «Wer war hier?» (Hängematte) oder «Wer hat das da hingelegt?» (Orangen).

«Wo ist es?» war die Frage, die Gabriel Orozcos erste Einzelausstellung 1994 in New York aufwarf. Der Schuhkarton war zur Galerie aufgeblasen. Der riesige Raum schien leer zu sein, ein Behälter für die Besucher, der die Aufmerksamkeit für die Gegenwart und das Bewusstsein der Besucher im Raum weckte. Sonst war nichts im Raum, ausser vier transparenten Joghurtbecherdeckeln mit blauem Rand: ein ziemlich unwirtlicher Ort.

Die Joghurtdeckel waren zugleich die Ausstellung und deren Abwesenheit. So wurde der Raum in diesem Fall nicht nur geistig, sondern auch physisch von den Besuchern ausgefüllt. Die Aufgabe, die den Leuten im Raum dadurch zukam – präsent zu sein und an der «Entleerung» mitzuwirken –, schuf jene beabsichtigte «Enttäuschung», die Orozco oft in seiner Arbeit anstrebt; das heisst, wir sind nicht enttäuscht von etwas, das wir uns besser wünschen, son-

dern weil wir gezwungen sind, uns jeden Urteils zu enthalten und weil unsere Reaktionen in der Leere erstarren. Wir sind nicht schockiert durch irgend etwas Empörendes, sondern angeschmiert, weil sich weder ein Grund findet, den Raum zu verlassen noch dazubleiben. Die Abwesenheit von Gegenständen erzeugt grosses Unbehagen. Und wenn nichts passiert, widerspricht das der Logik und den Regeln eines Kunstwerks.

Nicht dass Orozco die künstlerische Erfahrung in den Dreck ziehen wollte; vielmehr verschiebt er sie unentwegt innerhalb der uns vertrauten Begriffe und Bedeutungen. Wie bei Duchamp schliesst auch bei Orozco die Tür, wenn sie geöffnet wird, und öffnet sich, wenn sie geschlossen wird. So kann man zugleich hinein- und hinausgehen. Wenn in der leeren Galerie nichts passiert, so erzeugt auch in seinen anderen Werken das, was passiert oder bereits passiert ist, genau wie die blaugeränderten Joghurtdeckel, beim Betrachter ein Gefühl des Unbehagens und der Enttäuschung.

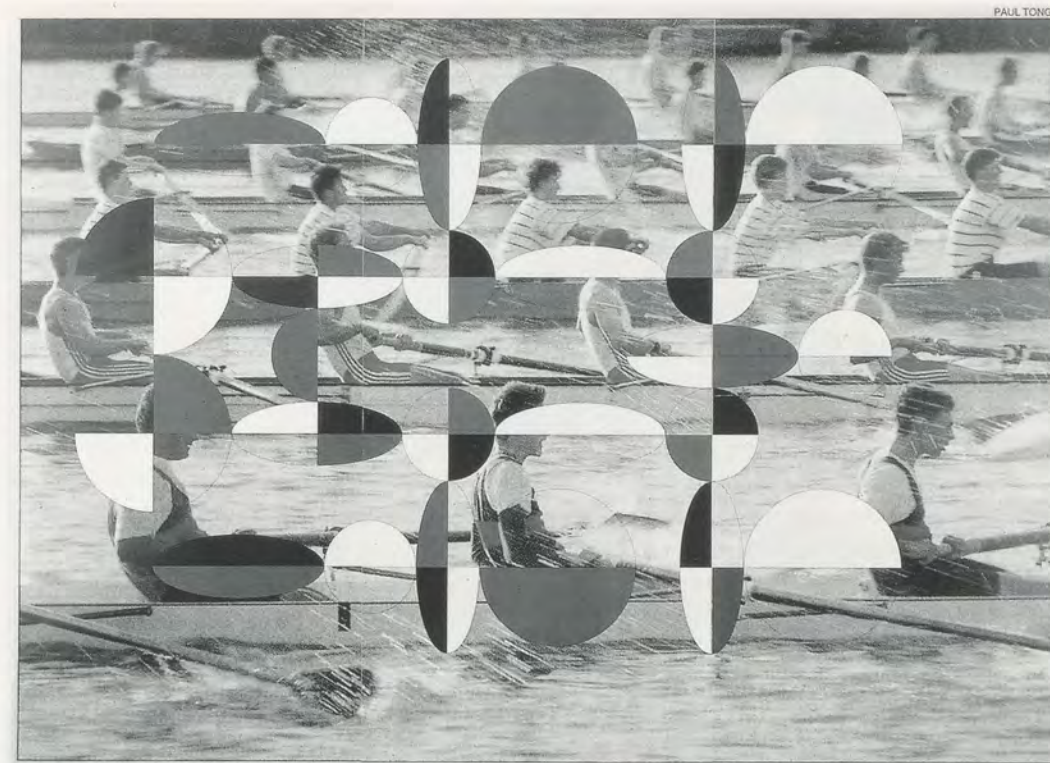
Bei LA D.S. (1993) schnitt Orozco aus dem erfolgreichen Citroënmodell der 60er Jahre in der Mitte ein Stück heraus und setzte dann die beiden äusseren Drittel wieder perfekt zusammen. Der Passagier musste sich nun in den frei gewordenen Raum quetschen, als ob ein Körper dünner würde, wenn er sich in eine Hängematte legt und nicht, umgekehrt, die Hängematte sich dehnte, um den Menschen aufzunehmen. («Was ist geschehen?» «Was geschieht?») Der schneidende Eingriff ist augenscheinlich minimal(istisch) – die Idee zumindest ist es –, aber das Ergebnis und der Erkenntnisprozess sind durchaus barock. Die Zerstörung eines ausgeklügelten Raumkonzepts, wie des von Citroën entwickelten, entspricht einer exakten Rekonstruktion völlig neuer Dimensionen und verweist zugleich selbst in der völligen Demontage noch auf die ursprüngliche Botschaft des Objekts (wie wenn Fontanas Schnitt in der Leinwand sorgfältig wieder zusammengenäht und übermalt würde, dabei aber weiterhin die veränderten Proportionen der Leinwand zeigte). Auf gewisse Weise ist die verletzte Geste auch die heilende, indem sie dem Gegenstand zwar nicht seine praktische, dafür aber seine emotionale Funktion zurückgibt.

Kommen wir noch einmal auf unseren anfänglichen Vergleich von Orozcos Werk mit Duchamps Tür zurück, so lässt sich feststellen, dass Orozcos Methode der in ihren Scharnieren schwingenden Tür gleicht. Im Übergang von einer Funktion zur anderen verharrt sie für einen Augenblick in einem Zustand der Ambivalenz, behält aber ihre Funktionalität uneingeschränkt bei.

Die Überschrift dieses Textes, «Bin in fünf Minuten zurück», ist wie ein Zettel, den man an die Ladentür klebt. Die fünf Minuten können eine Ewigkeit dauern oder nur ein paar Sekunden; ihre eigentliche Absicht ist jedenfalls, Anwesenheit und Abwesenheit zugleich zum Ausdruck zu bringen. «Ich bin zwar nicht da, werde aber bald wieder dasein.» In meinen Augen lädt Orozco auf gleiche Weise den Betrachter dazu ein zu warten, mit jedem Kunstwerk geduldig zu sein, dessen verborgene Bedeutung und ausgesetzte Funktion in Betracht zu ziehen, etwa bei seinem Schachbrett, auf dem nur Springer stehen: HORSES RUNNING ENDLESSLY (1995). Bei dieser Arbeit besteht das Spiel aus einem einzigen, noch und noch zu wiederholenden Zug.

Die Abwesenheit ist zu einem der Materialien geworden, mit denen Bildhauer arbeiten. Aber diese Abwesenheit ist nicht das, was Augustinus «das mit Raum angereicherte Nichts» nennt, die Leere. Abwesenheit impliziert die Anwesenheit von jemand oder etwas an einem anderen Ort. Oft verwechseln wir Abwesenheit mit Verschwundensein. Wenn etwas oder jemand verschwunden ist, bedeutet das, dass er oder es nicht mehr existiert. Aber wenn etwas abwesend ist, dann ist es von einem Ort entfernt worden bzw. hat seine Gegenwart woandershin verlegt. Auch diese Idee lässt sich mit Duchamps Tür erläutern, die Anwesenheit und Abwesenheit gleitend ineinander übergehen lässt. Orozcos gesamtes Werk schwingt in dieser Pendelbewegung, vor und zurück, so auch in SIX SOCKS (1995): Zwar ist die Socke abhandgekommen, der Raum jedoch, den sie innehatte, hat überlebt, ausgefüllt mit Pappmaché.

Wie der Protagonist in Italo Calvins berühmter Geschichte, *Der Baron auf den Bäumen*, wechselt auch Orozco in seinem schöpferischen Baum unablässig von einem Ast zum andern. Er betont sein Wegbleiben von der normalen Routine, indem er sich zwar



Crews battle to establish an early advantage at the start of the boys junior eights, which was won by Westminster, at Holme Pierrepont

GABRIEL OROZCO, CREWS BATTLE, 1996, 3 part computer-generated print, plastic coated, 78¼ x 105¾" /
MANNCHAFTSWETTKAMPF, dreiteiliger computergenerierter Druck mit Plastikfolie überzogen, ca. 199 x 269 cm.

(PHOTO: CAROL SHADFORD & MARIAN GOODMAN GALLERY, NEW YORK)

in derselben dinglichen Realität bewegt, aber immer mit Abstand zum Boden. In Calvins Geschichte wird die Spannung durch Erwartung erzeugt. Wir erwarten, dass der Baron endlich von dem Baum herunterkommen wird, auf den er als Kind geklettert ist – denn es ist einfach logisch, dass wir, wenn wir auf Bäume klettern, auch wieder herabsteigen. Aber dieser Typ kommt nicht herunter, nie. Ich glaube, auch Gabriel Orozco, der vor geraumer Zeit auf den Baum der Dinge geklettert ist, wird nie wieder herunterkommen. Aber noch immer warten wir geduldig dar-

auf, dass er es doch tut, denn das ist die Lebenslogik, auf die wir geeicht sind. Wir werden ihn weiter von hier unten beobachten, und er uns von da oben. «Früher oder später kommt er schon herunter», denken wir. In dieser fortwährenden Erwartung wird uns das kleine «Oder» zwischen dem «Früher» und dem «Später» entgehen. Aber schliesslich werden wir in diesen vier Buchstaben wenn nicht den ganzen Sinn, so doch einen guten Teil davon entdecken.

(Übersetzung: Nansen)